1 LJ

O P E R E

TUDOR VIANU

OPERE

SCRIITORI ROMÂNI

Antologie şi note de
MATEI CĂLINESCU şi GELU IONESCU
Postfaţă de MATEI CĂLINESCU
Text stabilit de CORNELIA BOTEZ



EDITURA MINERVA
Bucureşti — 1972

Ediție îngrijită de
SORIN ALEXANDRESCU, MATEI CĂLINESCU
și GELU IONESCU



ANTON PANN

Dacă ar mai trăi astăzi, văzîndu-ne adunați spre a-i aduce laudele noastre, Anton Pann s-ar mira din cale-afară. Contemporanii nu i-au dat atîta cinstire. îl văd cu fesul în cap, cu giubeaua în spinare, învîrtind în mîini mătăniile lui de lemn bine mirositor, aduse de la Sfîntul Munte. El ne-ar spune : „La părul lăudat cu sacul mare să nu te duci. Cînd ești poftit la vreo iimasă, pleacă sătul de-acasă. Cînd eram la maima, și eu știam să cos, că mama împungea și eu trăgeam acul. Tot țiganul își laudă ciocanul." Dair fiindcă nu era cu totul lipsit de conștiința de sine, ar fi adăugat îndată : „Lumea să te laude, cîinii să te latre. Pe mine cîți cîini m-au lătrat, toți au turbat. Cine are vecini răi se laudă singur/'

în jurul anului 1830 și imai .ales după această dată,^cînd se desfășoară activitatea lui literară, existau scriitori învățați, la curent cu literatura marilor țări de cultură. Un personaj al lui Costache Negruzzi, dintr-una din nuvelele lui, citește pe Balzac. Grigore Alexandrescu știa să recite pe de rost epistolele lui Boileau. Stamati cunoștea pe Pușkin. Ce să mai spun de itînărul Kogălniceanu ? Știința istorică și juridică cea mai înaltă îi era cu totul familiară. Anton Pann a declarat o dată că nu este un scriitor învățat : „N-am învățat nici o limbă din cele poleite", spunea el în prefața *Fabulelor și istorioarelor* din 1831. Și cu acel tact al omului care își vădește limitele sale, pentru a putea vorbi mai cu înlesnire despre meritul său, el scrie : ,,De veți găsi vreun cusur în stil, nu aveți drept să mă osîndiți fiindcă m~am dezvinovățit spuindu-vă că eu altele

n-am învăţat, clecît din mica copilăria mea mi-am bătut capuî ca să ajung desăvârşit în meşteşugul muzicii (bisericeşti în care am şi izbutit. Acestea am învăţat, domnilor, şi de poate cineva să găsească vreun cusur asupra acestui meşteşug, ruşinea mea va fi că a mă lăuda singur nu-mi este de folos."

Lipsă de cultură, neînvăţătură ? Stăm pe gînduri şi ne întrebăm : există numai cultura mijlocită prin tipar ? Este învăţat numai omul care a zăbovit în multe şi bogate biblioteci ? Deşi în profesiile pe care le exercităm noi, profesorii, avem în permanenţă nevoie de cinci sau de şapte mii de volume, ne putem lămuri din ele că există şi o altă cultură* agonisită în experienţele unei vieţi pline de mişcare, cu dese schimbări ale locului şi îndeletnicirilor, cu multe observaţii făcute asupra oamenilor, asupra moravurilor şi năravurilor lor. Mai ales dacă urechea este atentă şi mintea ascultătorului este subţire şi prevenită, încît iştie să distingă îndată vorba cu miez şi cuvintul de duh, învăţătura omului poate deveni foarte întinsă şi preţioasă.

O astfel de învăţătură a avut Anton Pann. Numărul paremiilor, al snoavelor şi fabulelor, al cuvintelor şi deci al noţiunilor, al trăsăturilor de moravuri şi de caracter, pe care Anton Pann le-a reţinut, esite atît 'de imare, încît în comparaţie cu el toţi scriitorii vremii par mai degrabă la un început de drum. întreaga cultură transmisă prin oralitatea populară a fost însuşită de Anton Pann. Şi această cultură este atît de vastă, iar el o produce cu un debit atît de neistovit în construcţii obţinute prin acumulări atît de uriaşe, încît pentru a găsi un alt scriitor pe măsura lui trebuie ,să-l căutăm printre vechii povestitori ai Renaşterii, un Boccaccio, un Rabelais, un Cervantes — scriitori care au reprodus în sinteze personale întreaga cultură populară a neamului din care făceau parte, sporită cu aluviunile depuse de înţelepciunea şi fantezia altor multe neamuri, unele foarte îndepărtate şi foarte vechi.

Cum şi-a însuşit Anton Pann această cultură ? Citind harnic în cartea vieţii. Se născuse către sfînşitul secolului al XVIII-lea, într-un sat din Bulgaria, la Sliven, unde tatăl lui, un căldărar român, îşi exercita meşteşugul. Mama era o grecoaică şi se numea Tomaida. Au fost mereu schimburi de oameni între sudul şi nordul Dunării. Aşezări româneşti în Bulgaria şi aşezări bulgăreşti în ţările roîmâne n-au fost deloc rare în lumea deopotrivă oprimată de administraţia feudală a vremii.

Cînd birurile nu mai puteau fi plătite şi oamenii stapînirii căutau pe vreun nemulţumit sau vreun rebel, acesta îşi încărca lucrurile în lotcă şi, dibuind un drum de apă prin păpuriş şi printre ostroave, căuta ţărmul salvator dincolo, în sudul marelui fluviu. Refugiatul se instala ca mic negustor sau meşteşugar într-un loc unde se aflau şi alţi oameni de acelaşi neam cu el, şi în mica obşte formată pe această cale se vorbea limba de acasă, se auzeau zicalele şi snoavele strămoşilor.

Este o împrejurare cu totul remarcabilă faptul că una clin cele mai bune limbi româneşti ale secolului al XlX-lea, limba lui Anton' Pann, s-a format în afară de graniţele ţării străbune. Populaţia creştină a Peninsulei Balcanice, adică oamenii aparţinînd claselor exploatate, trăia în groaza Semilunii.^ Paşii apăsau cu pumnul greu peste raialele lor. Unii oameni îşi luau lumea în cap şi plecau în haiducie de baltă. Alţii rămîneau acasă în strîmtele lor ateliere, cîrpind papucii localnicilor sau ciocănind arama, ca tatăl lui Pann, vreun Pândele^ sau Pantelimon. De multe zeci de ani creştinătatea apăsată, plugarii iobagi şi micii negustori sau meseriaşi ai satelor şi tîrgurilor aşteptau mîntuirea de la ţarul tuturor ruşilor. Nădejdea aceasta se animă în 1806 cînd începe războiul ruso-turc. Oamenii încep acum să vorbească mai liber, să-şi spună păsurile lor. Dar cînd Napoleon ameninţă din Apus şi armatele ruse sînt chemate să întîmpine pe năvălitor, un mare val de oameniJe însoţeşte peste Dunăre. Doi fraţii de-ai lui Pann cad în bătăliile din jurul Brăilei. Tomaida cu unicul ei fiu rămas în viaţă află adăpost la Chişinău. Anton găseşte aici un oraş mare, cu grădini întinse. Bisericile strălucesc cu clopotniţele lor aurite. Dinăuntru se aud cîntări măreţe. Coruri pe mai multe voci şi preoţi înveşmîntaţi în odăjdii fastuoase intonează axioane şi irmoase, tropare şi condace, cum nu se puteau auzi^ într-o mică biserică de sat. Anton este primit în corul bisericii catedrale. Este rînduit printre soprani. Are o voce limpede şi plăcută, pe care vîrsta n-o va altera. Aici va pune el baza învăţăturii sale muzicale cu care se va rnîndri mai tîrziu şi-i va da un loc printre reformatorii muzicii bisericeşti în principate. Nu rămîne totuşi mult la Chişinău. După 1810 apare în Bucureşti.

Cum arătau Bucureştii ;şi cum trăiau oamenii în timpul ultimelor domnii fanariote şi al celor dintîi domnii naţionale ne putem face o idee din multele documente ale vremii, printre

care scrisorile adresate de Ion Ghica lui Vasile Alecsandri au darul de a ne aduce vii trăsături de moravuri şi mici amănunte semnificative, mai preţioase uneori pentru cunoaşterea trecutului decît documentele oficiale. Istoria este viaţă trăită, şi cei care au trăit-o ştiu să ne vorbească despre ea cu mai mult folos pentru noi. Revoluţia lui Tudor va trece peste acea lume cutremurînd-o, dar fără s-o prăbuşească. Cetăţuia feudală va trebui să primească alte multe lovituri de catapultă pînă să cadă la pămînt.

Jnainte şi^după 1821 se continuă, într-un fel, aceeaşi viaţă. Iată mai întîi oraşul. Dîmboviţa străbătea Bucureştii într-un curs atît de sinuos, cu dese poduri legănate, azvîrlite de pe un mal pe altul^ încît omul nu ştia cînd se găseşte pe partea stîingă sau dreaptă a rîului. Cînd apele veneau mari, cartiere întregi erau inundate. Umezeala se infiltra în temelia caselor şi se urca pînă la cornişe. O mare construcţie, palatul unui Ghica, se prăbuşeşte ros de umezeală. Mişună totuşi pe străzile din jurul Dîmboviţei o lume întreagă de negustori şi breslaşi, tabaci şi şelari, zlătari, ceaprazari, cojocari, blănari, croitori, cavafi, curelari, bogasieri, braşoveni, lipscani, brutari, cîrciumari şi măcelari. Zarafii îşi scoteau micile lor cutii de lemn pe patru picioare şi îşi vindeau galbenii şi mahmudelele. Mai totdeauna domnea groaza în lumea isnafilor. Aga apărea în tîrg cu cîntarul şi falanga. Vai de acela pe care-1 prindea cu ocaua mică. îl bătea la tălpi cu nuiele şi-1 ţintuia de urechi. Dar urmările erau curmate îndată ce starostele breslei se înfăţişa la curte cu porcoiul de mahmudele. în timpul lui Caragea exacţiunile ajunseseră la culme cu ajutorul marilor boieri cu barbă, aşa că, după cum ne spune Ghica, ieşise vorba : „Belu beleşte, Golescu goleşte, Mânu jupuieşte". Din malul Dîmboviţei se desfăcea printre grădini drumul care urca spre Mitropolie şi către Dealul Filaretului. Era un loc păduros, cu arbori seculari, printre care, în nopţile de vară, nu mai conteneau cîntecele şi petrecerile. în stînga Dîmboviţei, urcînd panta, se întindea Podul Mogoşoaiei, atît de şubred pe alocuri, cu multe scînduri lipsă, încît trecătorului în vreme de noapte i se întîmpla deseori să alunece cu piciorul ,în mocirla^de dedesubt. Dar după ce treceai de biserica Sărindarului, lăsînd în stînga şi mai în fund locul de verdeaţă cu apele limpezi ale Cişmigiului, începea cartierul protipendadei. La Cişmeaua Roşie, domniţa Ralu, fata mai mică a lui Caragea, zidise un teatru. Veneau apoi casele Moruzeştilor, ale Manilor, ale Văcăreştilor, cu mari curţi cu acareturi şi grădini, pînă în marginea moşiei Filipeştilor, devenită mai tîrziu teren, urban. Tineretul din protipendadă nu contenea cu chefurile. „Pînă-n ziuă — ne spune Ghica — vuiau mahalalele de cîntece, de gîlcevi, de bătăi şi de lătrături de cîini."

în acest oraş plin de cele mai izbitoare contraste sociale, în care exploatarea şi corupţia se răsfăţau în voie, dar plin de mişcare şi deloc auster, apare Anton Pann. Ion Ghica crede a-şi aminti de el ca de unul din elevii şcolilor ţinute pe prispa bisericilor şi în care se formau grămăticii boierilor^ şi cîntăreţii bisericilor. Informaţia nu este însă deloc sigură. Ea este cuprinsă într-o scrisoare intitulată *Şcoala acum 50 de ani* şi este datată din 1880. Dar la 1830, şi chiar mai înainte, Pann nu mai putea fi elev. Era cîntăreţ de biserică, autor şi editor. Tipărise mai multe *Calendare,* o culegere de *Cîntari de stea.* Trecuse prin mai multe episoade de dragoste, încheiate^ cu căsătorii nefericite. Cel din urmă se desfăşurase în 1827 cînd, ducîndu-se să predea muzica bisericească la seminarul^ din Rîmnicu-Vîlcea şi la Mînăstirea dintr-un lemn, se îndrăgosteşte de o maică tînără cu care dispare peste munţi, după ce o deghizase în costum băieţesc. Timpul petrecut la Braşov, cu iradieri în alte centre şi, poate, pînă la Buda, a fost cel mai bogat în urmări pentru activitatea lui Pann.

La începutul secolului trecut începuse în Ardeal o mişcare de cărţi poporane care continua o îndrumare mai veche, provenită din literaturile Apusului. Pe la începutul secolului al XV-lea începuse descompunerea orânduirii feudale odată cu noua lume burgheză care va creşte mereu de aci înainte.. Teme care proveneau din marile poeme ale cîntecelor de gesta sau din romanele curtene, ca şi alte multe Jntîmplări închipuite pe care şi le povestea epoca feudalităţii, intră în naraţiuni mai scurte răspîndite în popor, cu o profunzime sporită îndată ce invenţia tiparului, la mijlocul veacului al XV-lea, pune la îndemîna mulţimilor un însemnat instrument de cultură. Valul trece din tărîm în tărîm şi atinge, la începutul secolului al XlX-lea, pămîntul Ardealului şi pe români,jdintre care doi scriitori, Vasile Aaron şi Ioan Barac, se consacră compunerii de cărţi poporane. Vasile Aaron publică *Patima lui hus Hristos,* povestirile : *Sofronim şi Harita, Piram şi Ţisbe, Anul cel mănos, Leonat din Longobardia şi nevasta lui, Dorofata.*

\

Ioan Barac tipăreşte *Risipirea Ierusalimului* şi poema *Argbir şi frumoasa Elena,* apoi o traducere a *Halimei* şi altele,

Activitatea lui Aaron şi Barac i-a dat lui Pann ideea de a o continua. Spiritul lui era un neistovit tezaur de snoave, de cuvinte de duh, de cîntece, mult preţuit în adunările vesele ale ^vremii. La poalele Dealului Mitropoliei şi pe Dîmboviţa se întindeau vestitele grădini ale lui Deşliu, Pană Breslea *şl* Giaferi. Noaptea, în timpul verii, nu mai conteneau cobzele sub copaci. Şi cînd veneau primele poloboace cu must de la vnle aşezate^dincolo de Filaret sau mai de departe, de la Valea ^ Călugărească ^ sau de la Drăgăşani, începea o vastă frenezie ca în dionisiile antice. Se auzeau cîntece de lume în care Fanarul presărase sarea anacreontică : „Cine la amor nu crede / N-ar mai călca iarba verde ; Ah, amor drăgălaş/ Vedea-te-aş călugăraş ; Ardă-ţi rochiţa pe tine/ Cum arde mima-n mine ; Raţa ici, raţa colea,/ Raţa paşte papura ; Jupîne povarnagiu" *ji* altele. Cîntau trubadurii vremii, unii din ei cîntăreţi de biserică, alţii procopsiţi de boierii care găsiseră în cînteciri lor desfătare şi acel sentimentalism nu foarte demn al boierimii noastre, atît de orientale prin gust şi înclinaţii. Cîntau Nănescu, Unghiurliu sau Chiosea-fiul. lancu Moruzzi, Bărbucică Văcărescu, fraţii Bărcăneşti, Costache Faca nu puteau fără ei. Pe unul, Nicolae Alexandrescu, l-a căftănit Grigore Ghica, ajuns domn al ţării, făcîndu-1 cafegi-başa. într-un rînd a apărut şi un tinerel înalt de statură, rumen la faţă, cam gîngav, dar mare mucalit şi excelent muzicant. Era Nicolae Filiimon, cântăreţ la biserica Batistei, corist în trupa Madamei Cari, flautist în orchestră, apoi cronicar muzical şi, în sfîrşit, autorul *Ciocoilor vechi şi noi.* Şirul acestor trubaduri sau truveri, reprezentînd o formă a artei populare care ar merita să^ fie cercetată mai de aproape, este destul de numeros^în prima jumătate a veacului trecut. Din rîndul lor se ridică şi Anton Pann, care se deosebeşte totuşi de ei prin depozjtul mai bogat al memoriei sale, printr-o imaginaţie capabilă să-1 sporească, printr-un dar de observaţie care îl asociază cu multe trăsături împrumutate timpului şi lumii lui, dar mai cu seamă printr-o înţelepciune fină şi adîncă în care se concentrau experienţele omului din Orient, adunate în' multe şi lungi veacuri de opresiune.

înapoiat din Ardeal, Anton Pann se aşază deci la lucru, începe activa lui operă de autor şi editor, care o dublează pe aceea de cîntăreţ. De la 1843 are şi o tipografie. Se deplasează adeseori în ţară, ascultînd şi notînd cu hărnicie proverbe şi snoave, care vor intra apioi în compunerea scrierilor saile. îşi duce singur cărţile în tîrguri şi le vinde acolo.

In copilăria mea am mai apucat colportajul de cărţi poporane, ca o formă încă vie a negustoriei, aşa încît îmi dau seama de aceea pe care o practica Anton Pann. în bîlciul de Sfînta Mărie din Giurgiu, la acela din Gîmpulungul Muscelului, de la Rîureni sau la Moşii din Bucureşti am mai văzut printre cele mai variate articole ale comerţului şi ale industriei începătoare, printre multele minuni oferite fanteziilor naive, alături de viţelul cu două capete, de copilul cu trei picioare sau de femeia cu trupul de peşte, în mijlocul zgomotului asurzitor, emanat de la izvoarele sonore cele mai variate, am văzut pe călugărul tăcut, descins de la schitul lui de munte şi oferind cumpărătorilor broşurele întinse pe o maramă : *Visul Maicii Domnului, Minunile sfîntului Sisoe, Alexe, omul lui Dumnezeu,* alături de care nu rareori se întindeau pe taraba păzită de un negustor mereu pe drumuri : *Alexandria, Tilu Buh-Oglinda, Istoria Ghenovevei de Brabant, Halima sau^ O mie şi una de nopţi, Archir şi Anadam* şi alte multe cărţi mişcătoare şi cuminţi pe care am dorit de multe ori să le mai am în mînă, dar pe care rareori jni-a mai fost dat să le întîlnesc. Se oprea în faţa lor un^ ţăran care voia să ducă acasă o carte de petrecere, de învăţătură sau de pietate, o fată sau un soldat, doritori să dea un prilej visării lor, cîte un om bătrîn dornic să regăsească o povestire a tinereţii, vreun mucalit din sate sau tîrguri, sigur că va afla acolo vorbe de duh, bune de-a fi repetate şi altora. Scoteau bănuţul de jiramă *şi* plecau cu marfa lor uşoară pe care o regăseau după decenii, într-un fund de ladă, nepoţii şi strănepoţii.

Pentru toţi aceştia a scris Anton Pann, pentru imensul public popular, în mintea căruia cartea era ceva deosebit de ceea ce a devenit pentru noi. Mi se pare că ceva din farmecul cărţilor a dispărut pentru cel care o deschide cu spirit critic, adică în dispoziţia de a o judeca şi de a-i rezista. Dar, de acei care străbăteau altădată frumoasele cărţi poporane şi desluşeau cu oarecare greutate cuvintele şi legăturile lor, simţind cum din semnul tipărit se încheagă o imagine sau o gîndire, o întîmplare înfiorătoare sau veselă, o cugetare înţeleaptă, cartea era neapărat crezută şi influenţa ei asupra cititorului

¥

avea o putere pe care armătura critică a împuţinat-o. Scriind pentru acest public, Pann era un autor aparţinînd unui tip dispărut astăzi. Scriitor, tipograf, editor şi colportor, el ştie bine cui adresează cartea sa, care sînt gusturile şi nevoile morale ale celui care-l va citi, ce-i cere acesta şi ce trebuie el să-i ofere. Un autor modern se întreabă cu nelinişte dacă îşi va găsi un public şi cum va fi primită lucrarea sa. Această nelinişte nu-l tulbură niciodată pe Pann. El ştie bine cine se va opri în faţa tarabei lui şi cine va scoate bănuţul de aramă pentru a duce cu sine minunea cuprinsă în filele cărţii lui. Scrie numai pentru aceşti oameni, nicidecum pentru literaţi şi pentru critici, nici pentru publicul mai învăţat, dar despărţit de sufletul naiv şi curat al poporului, de care nu-l mai leagă nici o punte. Scrie deci cu naivitate, fără poleieli, fără atenţie la convenţiile care înlocuiesc adeseori talentul, dar de cele mai multe ori cu politeţe şi totdeauna cu mare fineţe şi cuminţenie.

De unde provin nenumăratele teme ale scrierilor lui Anton Pann ? El le-a cules mai întîi din imediata lui apropiere, de la părinţi, de la oamenii cunoscuţi la Sliven,^ apoi de pe lungile drumuri ale ţării, din sate, oraşe şi bîlciuri, de la tovarăşii de petrecere, de la nenumăraţi oameni pe care i-a cunoscut şi i-a ascultat. Ne-a spus-o el însuşi. Aceste opere sînt ,,de la lume adunate şi iarăşi la lume date". Dar pînă a ajunge la el, proverbele, snoavele, fabulele şi glumele lui Anton Pann vin mult mai de departe, de peste ţări şi mări, încît cine ajunge să înţeleagă imensa arie a răspîndirii lor pînă în momentul în care au ajuns sub pana scriitorului român nu poate să nu se simtă mişcat de marea şi tainica unitate a omenirii.

încă din 1883, un învăţat, M. Gaster, a stabilit cîteva din izvoarele cele mai îndepărtate ale scrierilor lui Anton Pann. Cînd Gaster ajunsese în vîrstă foarte înaintată şi trăia departe de ţară, în 1936, el a revenit asupra acestei teme de cercetare a tinereţii sale, făgăduind din nou în introducerea unei^ ediţii a *Poveştii vorbei* că va da la iveală studiul lămuritor al izvoarelor şi' paralelelor celor o sută de snoave care compun această operă. Studiul lui Gaster n-a mai apărut^ şi dacă el nu se mai găseşte nicăieri va mai trebui să aşteptăm pînă cînd un alt erudit va găsi răspunsul aceloraşi întrebări.

Răsfoim cartea lui Gaster şi aflăm lucrurile cele mai surprinzătoare. Astfel povestirea *Archir şi Anadam,* publicată de Pann în 1850, provine din *Viaţa lui Esop,* o operă a Orientului asiatic, trecută apoi prin Bizanţ şi prin traduceri slavone şi româneşti, acestea din urmă semnalate în manuscrise din secolul al XVII-lea. în *Povestea vorbei* există o snoavă menită să ilustreze proverbul ,,unde e minte multă e şi nebunie multă". Este vorba de o fată care dă peţitorilor ei răspunsuri ciudate şi neînţelese, al căror sens se lămureşte mai în urmă. O snoavă asemănătoare se găseşte în *Gesta romanorum,* culegere de istorioare ale evului mediu ; în renumita carte populară a italienilor : *Bertoldo ;* apoi în povestirile seminţiilor turceşti din sudul Siberiei.

în *Nastratin Hogea* al lui Pann ni se povesteşte cum eroul aude odată că cineva poate intra în casele oamenilor, încălecînd pe o rază de lună. încearcă experienţa, cade şi se loveşte rău. Această snoavă se găseşte printre *fabliaux-urih* franceze ale secolului al Xll-lea, în culegerea medievală *Disciplina clericalis* a lui Petrus Alphonsi, apoi în *Gesta ro~ manorum.*

în *Şezătoarea la ţară* se narează, la un moment dat, povestea celor trei gheboşi : soţul unei femei şi prietenii lui. Aceştia, murind în împrejurări care ar fi putut compromite cinstea femeii, urmează să fie aruncaţi de un hamal în apă. Isprava n-apucă să fie săvîrşită cu ultimul ghebos care este părăsit la uşa unui cîrciumar. Cîrciumarul iese să vaclă cine bate în uşa lui şi loveşte mortul pe care crede apoi că 1-a ucis. Vrea deci să se scape de el, şi de aci înainte oamenii cei mai deosebiţi, un pescar, un plugar, un vînător, un morar, se cred deopotrivă autorii asasinatului, pînă cînd zapciul lămureşte,^ în felul său, întîmplarea. Povestirea aceasta a fost narată şi de Barac. Dar originea ei urcă mai sus, la *Halima,* de unde a trecut deopotrivă în *fabliaux-wi'At* franceze şi în poveştile germane.

Povestea lui Pann : *De cînd ploua cu cîrnaţi,* din *Fabule şi istorioare,* vine din *Sindipa* persană, povestea celor şapte înţelepţi, narată încă o dată de Mihail Sadoveanu în *Divanul persian.* Dar *Sindipa* ea însăşi vine, probabil, dintr-un prototip indian trecut printr-o versiune arabă şi siriană, ajunsă într-o traducere grecească în secolul al XI-lea, într-una evreiască în secolul al XlII-lea, într-una latinească ulterioară, de unde francezii au scos *Le roman des sept sages,* neogrecii o traducere a lor din secolul al XVIII-lea, pe care o tălmăceşte

un manuscris românesc de la sfîrşitul aceluiaşi secol şi o tipăritură de la 1802, din Sibiu, făcută de un Simeon Pantea : *Istoria Sindipii filozoful,* de care va fi luat cunoştinţă Anton Pann, fie direct, fie prin relaţiunea unei persoane intermediare.

Planul simigiuluiy din *Fabule şi istorioare,* povesteşte despre simigiul care, ducînd o tavă cu ouă în cap, plănuieşte cum s-ar putea îmbogăţi cu ele, sare de bucurie cînd se închipuie bogat şi sparge toate ouăle. Snoava seamănă cu fabula lui La Fontainc : *Perrette et le potau lait.* Prototipul ei cel miai îndepărtat se găseşte în *Panciatantva,* vestita colecţie antică de povestiri ale Indiei. Am dat numai cîteva, puţine, exemple de izvoare şi paralele stabilite de Gaster în învăţata lui carte : *Literatura română populară.*

Itinerarul celor mai multe din temele literare populare începe cu Orientul, în primul rînd cu India antică, unde a funcţionat fantezia cea mai productivă a omenirii, de unde a trecut, prin popoarele Orientului Apropiat, la Bizanţ, şi de aici la slavi şi la popoarele occidentale, luînd uneori apoi şi drumul invers pentru a restitui Orientului ceea ce îi aparţinea cu titlul şi meritul creaţiei, sau cel puţin al transmiterii. Studiile de felul celor întreprinse de Gaster şi de maeştrii lui sînt dintre cele mai bogate în sugestii. Căci iată că în timp ce naţiunile s-au opus mereu unele altora, în timp ce războaiele le divizau nu spre folosul lor, dar spre acel al agresorilor şi spoliatorilor, iede n-au întrerupt niciodată legăturile şi, în ciuda celor care doreau să le menţină separate ;şi îinlduişimănite, se continua neîncetat opera de unificare a conştiinţei omeneşti. O snoavă născocită în Orient este găsită hazlie şi înţeleaptă de oamenii ţărilor celor mai depărtate de izvorul ei, care au povestit-o din nou şi au vărsat-o în circuitul interior al literaturii lor populare. A auzit-o cineva, cu sute sau cu mii de ani în urmă, aproape de leagănul naşterii ei, un marinar, un negustor sau un soldat. Aceştia au luat-o cu ei ca povestire gravată în memorie, sau ca manuscris, şi au purtat-o legănaţi de cămile sau de valurile mării, au povestit-o în porturi, la vreo masă de han, într-o adunare veselă de oameni, într-o tabără militară, într-un bîlci sau într-un loc de pelerinaj, Cei înapoiaţi din călătorii îndepărtate au povestit-o celor rămaşi acasă, mama sau doica au povestit-o unui copil somnoros, bunicii au spus-o nepoţilor. Prin toate aceste fiinţe a trecut

un fir care a înconjurat de mai multe ori pămîntul şi care ne ţine pe toţi laolaltă ca membrii unei singure comunităţi, a marii comunităţi umane, zadarnic răşluită şi măcelărită de provocatorii războaielor. Pînă a se unifica prin raţiune şi instituţii, omenirea povestitoare este una.

Anton Pann face parte din verigile marelui lanţ. îl citim deci nu numai cu plăcere, dar, atunci cînd înţelegem lucrurile mai bine, şi cu emoţia de a stabili prin el contactul cu fantezia unică şi eternă a omenirii.

S-a spus uneori că Anton Pann este un folclorist. Nu încape îndoială că transcrierile sale au fost dintre cele mai întinse şi că scrierile compuse de el alcătuiesc un izvor folcloric de cea mai mare însemnătate. Mai ales în materia proverbelor nimeni înainte de Zanne, care de altfel 1-a folosit din plin, n-a dat o colecţie mai bogată a^maximelor populare. Un folclorist este totuşi un om de ştiinţă, şi meritul său constă în întinderea investigaţiilor şi în exactitatea transcrierilor sale. Nu aceasta din urmă a fost însă preocuparea lui Anton Pann. Scriitorul nostru dispune cu libertate de materia populară. Nu pregetă să-i schimbe forma, dacă prin accentuarea contrastelor sau prin versificare poate să obţină un relief mai puternic al ziceri. Interesul culegerilor lui Pann, mai cu seamă în *Povestea vorbei,* stă apoi în faptul că autorul surprinde apropierea dintre diferitele proverbe, auzite în împrejurările cele mai deosebite, şi le grupează după afinităţile lor, în capitolele unui adevărat tratat de morală practică ale cărui teme sînt : „despre cusururi sau urîciuni ; despre pedanţi sau copilăroşi ; despre vorbire ; despre minciuni şi flecarii; despre năravuri rele ; despre leneşi ; despre beţie ; despre lucrare ; despre învăţătură ; despre negoţ şi tovărăşie ; despre amor şi ură ; despre neunire şi neînţelegere ; despre iuţeală şi mînie ; despre amicie sau prietenie" ş.a.m.d.

Cîtă vreme morala n-a fost o ştiinţă filozofică, o ramură a sociologiei, ea a fost arta practică a vieţii, profesată nu de gînditori sistematici, ci de oameni cu multă experienţă, agonisită în condiţiile unei existenţe încercate. Mai ales cînd vechea fălnicie a lumii greceşti decade, cînd cetăţile îşi pierd libertatea sub apăsarea puterii macedonene din nord, cînd luptele de clasă devin din ce în ce mai acute se pune problema cum poate fi viaţa tolerată, cum trebuie omul să trăiască. Şi atunci filozofia nu mai este predată de un Platon frumoşilor

copii ai vechilor ginţi aristocratice, ci ea este împărtăşită pe drumuri şi în pieţe de un om sărac, lucid şi amar, care ştie multe fiindcă a suferit mult. Diogene îşi ia toiagul, încarcă în spinare sacul cu merindea lui săracă şi porneşte la drum însoţit de cîinele lui credincios, învăţînd pe oameni că trebuie să-şi limiteze nevoile, să se lipsească de bunuri, să dispreţuiască prejudecăţile, să se apropie de natură. Tipul filozofului popular, vorbind în numele experienţei, devine unul din cele mai răspîndite în lumea sclavagistă, în epoca lungului ei amurg. După secole apare la Roma un sclav frigian foarte sărac, Epictet, care o ia înaintea nevoii, înfrîngîndu-şi trupul prin suferinţe şi privaţiuni şi recomandînd răbdarea şi pietatea. Epictet nu este un filozof învăţat. N-a scris nimic. Poate nici nu ştia să scrie. Vorbele i-au fost culese, pe măsură ce alunecau din gura lui înţeleaptă, de un discipol, de Arrian, care ni le-a transmis spre învăţătura noastră.

Din activitatea acestor moralişti practici s-a strîns comoara de înţelepciune a antichităţii, din care omenirea s-a îndestulat mereu. Neîncetat s-a simţit nevoia alcătuirii unui repertoriu al înţelepciunii antice. Preocuparea a fost foarte vie în timpul Renaşterii, cînd se produce receptarea masivă a culturii vechi. Şi atunci un umanist al vireimii, Erasimus din Rotterdam, adună în *Adagiile* sale tot ce i se părea a fi vrednic de păstrat în conştiinţa omenirii din cîte gîndise antichitatea. O parte din *Adagiile* lui Erasmus trece în *Hristoitia* lui Anton Pann. Naum Rîmniceanu compusese o culegere asemănătoare mai înainte. Dar este revelator faptul că scriitorul român care aminteşte în mod' atît de surprinzător pe cei ai Renaşterii prin plăcerea lui de a povesti, prin adîncul lui contact cu întreaga fantezie a poporului, îi aminteşte şi prin tendinţa moralizatoare, inspirată de înţelepciunea vechimii. Trebuie să ţinem neapărat seama de această trăsătură pentru a înţelege figura literară a lui Anton Pann. Folclorist ? Desigur, pînă la un punct, dacă ne putem lipsi de rigoarea metodei ştiinţifice pentru a recunoaşte unui scriitor calitatea de folclorist. Poet liric ? Da, dar fără o conştiinţă lirică superioară în *Spitalul amorului,* unde scriitorul sacrifică adesea pe altarul trivialului cîntec de lume al epocii. Povestitor ? în cea mai mare măsură. Unul dîn cei mai buni ai secolului ai XlX-lea prin mulţimea şi ingeniozitatea episoadelor, prin ştiinţa gradaţiilor şi a rezolvărilor. Dar povestitorul a stat

totdeauna în serviciul moralistului. Ceea ce a urmărit Anton Pann în toate scrierile sale de seamă a fost să transmită o învăţătură, o maximă de viaţă, o îndrumare pentru buna întocmire a unei existenţe omeneşti. Făcînd aşa, el continua linia filozofilor populari ai antichităţii, rămaşi multă vreme ca un tip viu în Orient, în întinsa arie a Bizanţului, şi care mai produce încă în veacul al XlX-lea românesc, alături de el, de Pann, figura pînă la un punct asemănătoare a unui Cilibi Moise, poate ultimul descendent al înţelepţilor rătăcitori, profesînd în tîrguri şi pe străzi, ca cinicul Diogene altădată. Atît de puternică este însuşirea de moralist a lui Pann încît toate snoavele lui nu sînt debitate decît cu intenţia de a ilustra o maximă notată de el mai înainte sau rezultînd din ea, ca tîlcul ei mai adînc. Făcînd însă aşa, ce podoabă a cuminţeniei se desprinde din ea şi cît adevăr cuprind tablourile lumii prin care scriitorul a trecut ?

Morala lui Pann este a unui om din Orient care a cunoscut timp de veacuri opresiunea şi a învăţat să fie prudent, rezervat, răbdător, înţelegător al suferinţei străine şi gata să-i ajute şi s-o uşureze. Este, desigur, aceea a unui om credincios. „Temeiul înţelepciunii este frica lui Dumnezeu", ne învaţă scriitorul. Ni se recomandă fermitate în credinţa proprie şi toleranţă faţă de toate credinţele străine : „Cinsteşte toate legile, dar te închină numai la a ta ; căci cel ce se închină la două credinţe, acela nici o lege n-are şi la toţi e-n ură mare". Fereşte-te de ingratitudine, că soarta e schimbătoare : „Fii recunoscător făcătorilor tăi de bine în timpul cît ai avut trebuinţă de dînşii şi nu-i uita în timpul fericirii tale, că nu ştii cum se întoarce soarta care umblă ca o roată ; ea astăzi te înalţă ca în dulap şi mîine te dă peste cap". Pune înţelegere şi simţire în binefacerile tale : „Pe omul înţelept şi scăpătat sau sărac ajută-l mai cu simţiciune, măcar de orice lege ar fi ; că a face bine nu este niciodată rău ; precum zice proverbul : tu binele din mîini îl scapă şi lasă să cadă măcar şi în apă, că binele nu s-afundă, ci stă pe deasupra-n undă". Moralistul recomanda rezervă faţă de cei mari : „Cu mai-marii tăi daraveră să n-aibi". Ia-ţi măsurile tale din vreme căci înşelăciunea te pîndeşte : „La stăpîn nu te băga fără tocmeală", înţeleptul ştie cu cîte primejdii îl înconjură stăpînitorii lui : „înaintea celor mari nu fi îndrăzneţ la vorbă şi grabnic la răspuns ; ci te înfăţişează cu sfială şi răspunde cu socoteală,

că toată graba strică treaba, iar vorba dulce mult aducea Cîntăreşte-ţi bine cuvintele *şi* nu le lăsa să curgă cu uşurinţă : „Cînd vrej să vorbeşti cu cineva, să-ţi scoţi cuvîntul prin trei lacăte, adică : unul să-1^ aibi la inimă, al doilea la gît şi al treilea la buze; că dacă iese din gură cuvîntul se duce iute ca vîntul şi nu-l poţi) ajunge nici cu armăsarul, nici cu ogarul". Sîntem preveniţi împotriva uşurătăţii în vorbire : „Păzeşte-te de vorbe fanfaroane isau flecare, nici întrebuinţa imlineiuni, pentru că minciuna întîi cade şi ca plumbul în apă se afundă, iar *în* urmă iese ca frunza pe undă". După controlul cuvintelor se impune acel al sentimentelor şi deprinderilor : „Apără-ţi ochii de invidieri sau zavistii, mîinile de răpiri şi furtişaguri, gura de pîri şi clevetiri, şi picioarele de către păsuri rele". Nu adînci zavistia între oameni : „De vei avea vecin rău sau vreun asupritor nu purta în contră-i ură, să te asemeni lui... că cu oţet şi cu fiare nu se faice agurida miere". Previne pe cei predispuşi la vorbirea mînioasă : „Cui îi iese din gură blestemul îi cade în sîn ca ghemul". Fereşte-te de frecventările proaste ca să nu ţi se poată spune : „S-a strîns rînced lîngă muced". N-are încredere în justiţia vremii : „Fereşte-te de certe şi judecăţi ; că totdauna e mai bine o învoială strîmbă idecît o judecată dreaptă". Nu cădea în capcana linguşirii, dar fii atent la învăţăturile omului înţelept: „Pe omul cel înţelept lipeşte-l cît poţi de piept; şi îii ascultă învăţăturile, primindu-le cu sete, ca cînd ai bea apă dintr-o fîntînă rece ; că mai bine e să te bată un înţelept decît să, te laude un nerod". Fii politicos, cultivă prietenia, dar fii rezervat şi aici : „Cercetează-ţi vecinii şi amicii sau prietenii ; dar însă du-te mai rar şi şezi puţin ; nu^fi ca anghira sau racul corăbii} care uşor se aruncă în apă şi^cu anevoie .se ardică ; că e mai bine să pleci şi să nu le pară bine decît să şezi pînă să li ise urască de tine". Este recomandată atitudinea modestă : „Cînd vei fi chemat la masa altuia nu grăbi să şezi la locul cel dintîi". Nu fi zgîrcit : „Scumpul nu e stăpîn pe banii săi căci banii îl stăpînesc pe el". Fii milostiv : „E)in mîna^ta întinde şi săracului o bucată de pîine". Fnpspitalier, caută tovărăşie bună la drum şi bagă bine de seamă unde te^adăposteşti : „Păzeşte pe drum părăsit să nu apuci, vama împărătească să nu o ocoleşti, şi la circiuma unde vei vedea nevastă tînără şi bărbatul bătrîn să nu dormi că la asemenea loc se adună oameni de toată rnîna". Poţi lua diferite hotărîri în viaţă, dar fiecare la timpul ei : „Sau fă-te

ostaş, sau fă-te călugăr, sau te însoară, dar însă ostaş să te faci mai tînăr, călugăr mai bătrîn, şi să te însori cînd ajungi la minte coaptă". Mai ales în capitolul căsătoriei, moralistul vădeşte mare prudenţă : „Cînd vei vrea jsă te însori^deschide ochii în patru ca să nu aduci pe dracu cu lăutari în casă".

Toate aceste sfaturi ale înţelepciunii în viaţă, şi altele multe, sînt împărtăşite de Archir nepotului său Anacjam şi alcătuiesc, în povestirea care poartă numele celor două personaje, un adevărat tratat de morală.

Maximele acestea produc cea mai mare plăcere cititorilor prin conciziunea formulării lor, prin comparaţiile *ji* metaforele care le animă, prin limba lor atît de savuroasă. Dar pai ales ele învie o -societate întreagă în lunga epoca de opresiune a despotismului oriental. Vedem prin ele ca^printr-un ochean care ne aduce aproape oameni şi stări îndepărtate, dar actuale încă în epoca lui Pann, relaţiile dintre oameni, dintre stăpînitori şi supuşi, dintre judecători şi împricinaţi ; îi vedem în frecventările lor de societate în raport ou cei slabi, nemojociţi sau săraci ; cum călătoresc, fac negustorie, discută şi se sfădesc, petrec şi se însoară. Vedem, în fine, reacţiile unui om^instruit prin toate relaţiile vremii, atitudinea lui măsurată şi plină de caritate şi toleranţă. Ceea ce domină etica înţeleptului format în această epocă era stăpânirea de sine *şi* prudenţa. Căci era greu să trăieşti în acea vreme întemeiată pe nedreptate, pe opresiune şi exploatare, era greu să fii om neavut sau slugă, pus mereu în faţa celor mari şi puternici, călător pe drumuri nesigure, pîrît sau reclamant la un scaun de judecată. Pentru a te salva în grelele împrejurări ale vremii trebuia să ai minte multă, pricepere de oameni, fineţe şi dibăcie. Etica lui Pann rezumă şi reuneşte toate aceste însuşiri cărora le adaugă umorul, care nu dă greş niciodată : cealaltă virtute cu care omul vremii se putea mîntuiL Umorul te face să depăşeşti un moment greu, mîngîie o amărăciune şi reface curajul şi încrederea în viaţă. Aşa s-a format, din această frămintare a vremurilor, arta de moralist şi de umorist a lui Anton Pann.

Nenumărate au fost roadele acesteijtrte în *Povestea vorbei,* în *Nastratin Hogea.* Nu este cu putinţă sa le rînduim acum pe toate, arătînd pe moralist în funcţiunea lui de narator. Va veni într-o zi un tînăr care va studia pe Pann, aşa eurn el merita, în multiplicitatea temelor lui, pentru a le plasa în circuitul lor

mondial şi pentru a arata ce au devenit ele sub mina meşterului nostru, ce ecouri a reţinut acesta din societatea lui, caire* a fost temperamentul, filozofia şi mijloacele lui artistice. In aşteptarea acestui cercetător al viitorului nu pot să nu privesc ceva mai de aproape cel puţin oîteva din realizările lui Pann.

Iată, de pildă, povestea care urmează, în *Povestea vorbei*, grupului ide proverbe *Despre minciuni şi flecarii.* Este vorba de un împărat al Răsăritului care a pierdut un inel cu o piatră făcătoare de minuni. Pristavii împărăteşti anunţă că va fi bogat răsplătit găsitorul lui. Vorba pristavului este auzită de un biet oîrpaei, trăind în mare sărăcie şi care ia atunci o hotărîre nebunească :

Auzind atuncea pe pristav strigînd,
Şi-mpregiur copiii de foame plîngînd,
Le dete o gură să tacă din plîns,
Să-nţeleagă : lumea pentru ce s-a str'îns ;
Şi-n urechi surându-i că publicuiesc
De inel şi darul cel împărătesc,
începu să strige : „Nu mai publicaţi,
Eu îl ştiu inelul, nu-l mai căutaţii

Dus în faţa împăratului, cîrpaciul precizează că poate afla inelul prin arta lui de ghicitor şi cere ră^az de patruzeci de zile, în timpul căruia să i se servească un tain bogat. Bunul-simţ aî femeii se alarmează de această învoială extrem de^ imprudentă. Dialogul cîrpaciului cu femeia lui pune în lumină deznădejdea care 1-a angajat pe improvizatul ghicitor pe ocoale atît de primejdioasă. Patruzeci de zile de viaţă bună plătesc mai mult decît patruzeci de ani de sărăcie. Şi pe urmă,, cine ştie ? inelul va fi găsit poate în acest răstimp şi legămîntul cîrpaciului va rămîne fără obiect.

Cînd va vrea norocul să-şi întoarcă pasul,
Nu aduce anul ce aduce ceasul.
Aşadar (zic poate) va da Dumnezeu
*Cumva să-l găsească, şi iaca scap eu**

în vremea asta s-a înfipt un cui în inima marelui vizir,, deţinătorul necinstit al preţiosului inel, care ajunsese la el după ce trecuse prin mîinile a patruzeci de slujitori. Acest vizir are conştiinţa neliniştită a unui Macbeth. Vorbele altfel destul de clare ale cîrpaciului, spionat de oamenii lui, sînt

tălmăcite şi răstălmăcite ; ele îi răpesc vizirului odihna nopţilor, îi fac o faţă ca pămîntul, îl îngălbenesc ,,ca turta de ceară". Vizirul vrea atunci să dobîndească certitudini personale. Se deghizează ca slujitor, şi se înfăţişează cîrpaciului. Vorbele din nou răstălmăcite ale acestuia îl decid pe vizir să i se deschidă. Dar oare va şti ghicitorul să păstreze taina pe care i-a încredinţat-o ? Aici intervine fineţea bietului om din popor care eîştigă încrederea vizirului prin vorbirea lui plină de îngăduinţă :

„O, Doamne ! răspunse bunul ghicitor,
Eu o ştiu pricina, frate slujitor,
Şi tocma d-aceea vremea prelungesc
Că îmi este milă lumea să muncesc ;
Dar puteam inelul să-l ghicesc pe loc
Şi băgăm d-atuncea pe mai mulţi în foc ;
Ci crez omenirii, că om sînt şi eu,
Şi greşim adesea toţi lui Dumnezeu,
Dar el ne aşteaptă să ne pocăim,
Nu ne pedepseşte-ndată cum greşim ;
într-acest chip nouă pildă vrînd a da,
Ca şi noi asemeni să putem răbda,
Şi cu bunătate să ne folosim,
*Să. nu grăbim rău-n grab' să-l pedepsim"**
Umilit vizirul zise către el
(Scoţînd totodată şi acel inel) :
„lată dar inelul, că l-am găsit eu,
Şi mă-ncrez în tine ca în Dumnezeu "

^Vizirul este sfătuit să bage inelul pe« gîtul unei lebede din grădinile împărăteşti. Cînd sorocul se împlineşte şi este chemat la palat, ghicitorul cere sacrificarea lebedelor. Lebedele sînt tăiate şi inelul este găsit, iar împăratul îşi ţine făgăduinţa dăruind pe ghicitor cu caftan, armăsar şi palat. Soluţia problemei pe care cîrpaciul o aştepta de la întîmplare şi minune este obţinută deci pe cale psihologică, prin ştiinţa sufletului omenesc şi a purtării cu oamenii.

Povestirea nu se opreşte aici. Devenit celebru, falsul ghicitor este solicitat de împăratul unei ţări vecine, care pierduse o decoraţie, „o cavalarie" cu pietre preţioase. Cererea nu putea fi respinsă. Un tătar, trimis să-l aducă, însoţeşte pe ghicitor. Călătoria reuneşte pe doi oameni cuprinşi de mari îngri-

jorări. Cîrpaciul se „vestejeşte", cum ne spune povestitorul, de grija că nu va mai putea răspunde încrederii puse în el ; tătarul, pentru -că el însuşi era hoţul decoraţiei, şi după o vorbă întâmplătoare a ghicitorului, interpretată în sensul preocupării iluli, nu ise îndoia deloc de facultăţile (minunate ale tovarăşului său de drum. I se deschide, aşadar, ca şi vizirul altădată. O stratagemă irezolvă din nou problema. Dar cînd falsul ghicitor se întoarce acasă, în palatul lui, nesiguranţa şi mîhnirea îl copleşesc pentru că nu ştie cuim ar mai putea găsi răspunsul problemelor care i se vor putea pune în viitor. Se hotărăşte atunci să rupă cu impostura lui, să spulbere echivocul în care trăia şi dîmdu-şi foc casei se lamentează că i-a dispărut zodiacul care-1 ajuta la ghicit. împăratul nu-1 oropseşte pentru acest motiv, ci dimpotrivă. Un nou palat înlocuieşte pe acel pierdut. Şi povestea se termină cu un accent raţionalist şi cu invitaţia de a nu pune temei pe flecăreala ghicitorilor :

Mulţi săraci în lume cred în ghicitori
Fără să-i cunoască că-s înşelători.
Fiindcă se întîmplă cu vreun cuvînt
Ceva să ghicească zicînd numa-n vînt;
Dar vor lua pildă din acest cîrpaci
Prin ce uneltire s-a vestit dibaci,
Şi să nu mai puie-n ghicitori temei,
în bobi şi cărţi date de proaste femei.

Această încîntătoare naraţiune, plină de mişcare şi de culoare, ouprinzînd atîtea amănunte hazlii şi ingenioase, manifestă în acelaşi timp o psihologie dintre cele mai juste prin felul în care ştie să redea dezvoltarea sentimentelor omeneşti şi, mai ailes, prin fineţea şi îndeminarea aceluia care se pricepe să le folosească. Este una din cele mai bune povestiri ale lui Anton Pann şi una dintre acele care ilustrează mai bine ideile şi atitudinile lui.

în afară de formula lui morală, care înfăţişează atît de limpede rezultatele experienţei unui om din popor într-un lung trecut de apăsare, ţara veche trăieşte cu mare relief în povestirile lui Anton Pann. în *O şezătoare la ţară sau Călătoria lui moş Albuy* un grup de povestiri înscrise într-o poveste de cadru ca în *Povestirile din Canterbury* ale lui Chaucer, sau ca în *Hanu-Ancuţei* al lui Mihail Sadoveanu, ne

întîmpină oameni, locuri, situaţii, moravuri, nenumărate înfăţişări ale ţării şi ale epocii scriitorului. Iată cum porneşte la drum, pe vreme de noapte, un oarecare Stan :

Din Bucureşti într-o toamnă plecînd pentru un drum lung,
Seara pîn'la Colintina abia putui să ajung.
Aici fiind hanuri multe aş fi putut să rămîi.
Şi ca drvimaş pedestru în acea noapte să mii,
Dar ca să nu fac ca ţiganul carele cînd a plecat
Şi-a luat pila, ciocanul şi în tindă s-a culcat,
Viindvt-mi aceste-n minte îmi iau traista pe ciomag
Şi, după ce ca tot omul un ciocan de rachiu trag,
O iau pe jos la drum iute, văzînd că s-a înserat,
Ca să ajung mai devreme să găzduiesc la vrun sat.

Pe drum Stan cade într-un puţ uscat. în zadar strigă atunci cînd, dimineaţa, aude soîrţîituri de car. Nimeni nu-1 aude. îl descoperă nişte copii care păşteau vitele. Părinţii copiilor îl scot pe bietul Stan din groapă. Noaptea următoare cere adăpost unei femei în satul care-i iese în cale. Bărbatul femeii, un cimpoier, îl primeşte cu prietenie şi-1 pune să joace, dar îl goneşte cînd bagă de seamă că drumeţul nu dă toată cinstirea păsatului oferit în covată. Nimereşte, în fine, la o şezătoare. Apare preotul satului şi arendaşul grec, caracterizat prin vorbirea lui corupta. Preotul opreşte desfăşurarea prea zgomotoasă a şezătorii. Moş Neagu propune ghicitori în felul acelora ale lui Till Eulenspiegel, pe care preotul ştie din cînd în cînd să le dezlege. Stan începe să povestească şi el : A fost odată un boier care se obligase faţă de împăratul său cu răspunsurile unor ghicitori. Neputînd să le dezlege singur umblă prin cîroiumi şi cafenele pentru a afla pe unul mai iscusit ca el. Sîntem în mediul urban. Oamenii vorbesc cu *bonjur* şi *rezon.* Un pierde-vară al cafenelei se pricepe să dea răspunsurile căutate şi este dus la împărat, căruia-i explică înţelesul unei enigme şi—i evocă destinul omului din popor mereu expus arbitrarului stăpînitorilor.. Enigma era: „Ce e-n cinste priimit / Şî-apoi e şi suduit ?" Omul ide cafenea explică :

Zise : „Slăvite-mpărate ! eu sînt cel nenorocit
Carele am fost în cinste şi am fost şi suduit;
Că cum am ieşit din şcoală c-obicinuit atestat,
Moşul înălţimii-tale fiind atunci împărat,

în curtea împărătească în slujbă m-a priimît
Şi nici tatăl meu, poci zice, atîta nu m-a iubit;
Dar dimpotrivă asupra-mi ceva cînd se supăra
Cu cîte-i venea la gură striga şi mă ocăra.
Şi cînd îi trecea necazul, sau vina-mi cînd o uita,
Ca la un pămîntesc înger asupra mea se uita.
Murind el, eu iar în curte în slujba mea am rămas
La tatăl măriii-tale moştenire sau miras ;
Şi el asemenea iarăşi în cinste m-a priimit,
Dar cînd de vreo pricină pe mine se supăra,
Atunci să fugi, să iei cîmpii, vai de capul meu era !
Apoi necazul trecîndu-i iar ca întîi mă iubea,
Mă chema cu binişorul şi cu dulceaţă-mi vorbea ;
în scurt am trăit cu dînsul, cum zic, dulce şi amar !
Acum nu ştiu ce-mi vei face împărăţia-ta iar /...

Urmează alte numeroase poveşti, printre care şi povestea celor trei gheboşi, amintită mai înainte. Moş Popa povesteşte despre un oarecare Bunea care s-a pus să ridice un coşar pentru vite. Descrierea chipului în care lucrează Bunea, ajutat de nevastă, este dintre cele mai vii :

Colo-n deal, odată, era o căscioară
Unde şedea Bunea ş-a sa soţioară.
El nu avea vite decît numai vacă
Şi lipsea asupra un coşar să facă,
Unde de o ploaie să s-adăposteze
Şi la o ninsoare s-aibă să ierneze.
Bunea totdauna dat fiind la muncă,
Ca şi toţi, cu sapa, cu coasa în luncă,
N-avea cînd coşarul să şi-l îngrădească
Zilele de lucru să nu le ştirbească.
Nevasta lui însă, fără să mai tacă,
Tot mereu zicîndu-i ca să stea să facă,
In cele din urmă şi el să apucă
hjgrijind nuiele şi pari să aducă,
Cheamă pe nevastă, cu ea sfătuieşte
In ce loc să-l facă şi ce fel voieşte.
După ce-mpreună planul îşi făcură,
Şi unul şi altul cît se pricepură,
După rînduială întinde şi sfoară
Lungul, curmezişul stînd tot el măsoară,

Pe linie dreaptă coşarul să-şi facă,
Vrînd el la tot satul lucrul lui să placă.
Deci după ce face o cruce-n piept, sfîntă,
Se apucă-ndată parii şir împlîntă,
începe-ngrădeşte, soaţa-i, iar ca toate,
Sta tot împrejuru-i, ajută cît poate,
Dîndu-i cînd nuiele, cînd maiul să bată,
Dorind ca să-l vază cînd mai curînd gată.
Dînd şi la soroace cîte-o săritură
Să-mpingă tăciunii, să-î facă hiertură,
Nu se zăboveşte, se întoarce-ndată
S-apucă, ajută iar îmbărbătată.

Coşarul se înalţă strîmb şi Bunea îl strică o dată, de doua ori şi de trei ori, pînă cînd, după o săptămînă, construcţia este ridicată fără cusur. Dar nevasta nu este de acord cu întîrzierea. Fiindcă nu consimte să recunoască dreptatea bărbatului, este lovită. Aşa păţesc, pînă la urmă, toate femeile satului solidarizate cu veleitatea de independenţă, dar şi cu încăpăţînarea nevestei lui Bunea.

Intr-o altă povestire, un nerod întîlnit de un negustor îi răspunde cu o neghiobie care poate ascunde şi neîncredere :

„De unde vii, mă creştine ?" El: „la, din sat de la noi"
îl întreabă negustorul: „Din care sat de la voi ?"
El începu să-i arate cu mina către un deal ;
„Iacă d-acolo, zicîndu-i, tocma de supt acel mal"
„Bine, negustorul zice, dar ce sat este nu ştiu."
„Satul nostru, el răspunde, şi eu de acolo viu."
„Nu aşa, mă ! iar îi zise, ci te-ntreb că acel sat
Pe a cui moşie este şi cum este botezat ?"
„Moşiile, el răspunse, nu ştii că sînt boiereşti ?
E a coconului nostru ce şade la Bucureşti,
Iar satu-l botează popa, ca şi pe la alte părţi,
Cu apă-ntr-o căldăruşe, cum îi scrie lui în cărţi."
Negustorul lung privindu-l, peste tot cum o fi fost.
Zise or că e Păcală, or că e un nerod prost 1
Şi în urmă cu întrebarea despre sat vorba lăsînd :
„Dar cum te cheamă pe tine ?" îi răspunse el, zicînd :
‚Mă cheamă ca pe orcare : vino încoaci or vin-aci."
Negustoria ca de naiba începu a se cruci,

Dar cu chemarea-mpreunâ, negustorul iar urmă :
„Cum te strigă f" El răspunse : „Mă strigă : vino ! u ! mă /" l

Răspunsurile nerodului se urmează cu aceeaşi adecvare neadecvată care speculează echivocul, imperfecţiunea graiului omenesc. Procedeul este al lui Păcală. Numai arendaşul grec bănuieşte adevărata fire a omului. „Ăsta, frate, a fost un Păcală", observă kir Iani.

în povestea unei fete, un bărbat se preface că e mort pentru a-şi încerca nevasta, dar este luat drept vîrcolac şi omorît^de-a binelea de locuitorii satului. Prilej pentru moş Popa să reflecteze la primejdia superstiţiilor şi să recomande atitudinea raţionalistă. Frumoase cîntece populare, culese din multe regiuni, încheie şezătoarea. Nu este toată ţara veche aici, cu orînduirea şi oamenii ei, cu ţăranul iobag care-şi are toate zilele date, cu moşierii şi arendaşii, cu deprinderile, credinţele şi superstiţiile ei, cu hanuri, cîrciumi, cafenele şi şezători, cu drumuri nesigure de ţară, cu adăposturi în case de ţărani săraci, cu eresuri despre morţi prefăcuţi în vîreolaci, cu judecăţi strimbe şi cu tirani arbitrari, cu puţina minte a stăpînitorilor încrezători în minuni, dar şi cu dibăcia oamenilor măsuraţi care ştiu să folosească aceste imetehne, cu şiretenia care se ascunde bucuroasă sub masca neghiobiei, pretutindeni cu hazul unei vremi care ştie să rîdă cu poftă ?

O *şezătoare la ţară,* ca şi *Povestea vorbei,* ocupă în literatura română locul pe care-l deţin *Decameronul, TUI Eulenspiegel* sau *Simplicius Simplicissimus* în literaturile Apusului, şi merită să i se recunoască, asemenea acestora, titlurile de universalitate pe care le merită prin; atîtea însuşiri eminente. Valoarea operelor lui Anton Pann a fost rareori precizată şi limpede pusă în lumină. Critica şi istoria literară trebuie să-şi plătească încă datoria lor faţă de Anton Pann.

Ne spunem că dacă Anton Pann va ajunge să fie cunoscut şi preţuit de oamenii altor ţări nimeni nu-l va înţelege totuşi mai bine ca noi. Recitindu-l de curînd, m-am gîndit mereu la el. Am revăzut crucea aşezată pe mormîntul lui la biserica Lucaci. Aş fi vrut să-mi găsesc timpul pentru a revedea modesta lui casă din strada ce-i poartă numele. Lîngă biserica Batistei, unde a cîntat, există un uriaş dud bătrîn, unul din cei mai frumoşi pomi din Bucureşti. Mi-am zis că Anton Pann trebuie să-l fi văzut tînăr. Urcînd spre Dealul Filaretului am

T
i

trecut pe lîngă grădinile unde se auzeau eîntecele lui. Multe s-au schimbat în ţara noastră într-o sută de ani, dar uneori regăsesc *în* firea oamenilor, în vorba, în umorul lor ceva care rni-l aminteşpe. A fost un om din mulţime şi a întrupat acele virtuţi^ ale ei care l-au făcut să treacă biruitor prin vitregiile apăsărilor trecute. A avut multă minte, fineţe şi haz. Popoarele durează şi cresc prin astfel de însuşiri. Ne putem mîndri gîndindu-ne că a fost înaintaşul nostru.

195 5

ALECSANDRI CA DESCRIPTIV

S-a observat adeseori că odată cu apariţia iui Eminescu gloria literară a lui Vasile Alecsandri a intrat într-o perioadă critică din care pînă astăzi nu s-a putut ireface. Vasile Alecsandri trece cu toate acestea drept unul din cei mai de seamă poeţi români, ou totdeauna însă şi drept un poet viu. în toate literaturile există exemple de scriitori mai vechi pe care conştiinţa literară a vremii îi menţine, dar nu-i mai asimilează.

Această stare de lucruri coincide celor două feluri posibile ale memoriei, dintre care unul recunoaşte pur şi simplu că ceva s-a întîmplat în trecut, pe cînd celălalt retrăieşte trecutul cu accentul lui particular şi caracteristic. Către unele domenii ale tradiţiei literare se îndreaptă numai fasciculul de raze ale unei sărace peroepţiuni intelectuale, pe cînd altele sînt scăldate în lumina intensă a acelei integrale conştiinţe în care substanţa trecutului fuzionează cu personalitatea prezentă şi obţine o expresie în care vibrează energia actualităţii.

Opera istoriei literare se poate defini ca încercarea de a face trecutul asemănător prezentului, înlăturînd din amintirea operelor şi scriitorilor rugina indiferenţei şi înzestrîndu-le dimpotrivă cu atributele unei participări active. Se pare în adevăr că istoria literară este o pledoarie care nu osteneşte să dovedească cum că nimic din cele ce aparţin tradiţiei literare nu s-a perimat, că trecutul este încă fraged şi neuzat.

Există însă două feluri de a însufleţi trecutul : unul constă din încercarea de a ne familiariza cu atmosfera lui proprie,

celălalt din încercarea de a dovedi că unele din motivele lui sînt încă active în sufletul nostru. Prima modalitate o vom numi *centrifugala,* pe cînd celei de a doua îi vom da numele de *centripetală.* Trecutul poate aşadar primi viaţă fie strămutîndu-ne în centrul lui de idealitate pentru a dezvolta organic în urmă toate elementele structurii lui, fie apropiindu-l de noi şi înţelegîndu-l prin analogie cu noi.

în primul caz mişcarea conştiinţei tinde către periferie, către forme variate şi din ce în ce mai îndepărtate de centralitatea (prezentului nostru ; în al doilea caz, mişcarea conştiinţei se adună către centru, sporind la indefinit semnificaţia acestuia. în legătură cu o problemă literară specială, aceea a sentimentului naturii, istorie literară centrifugală au făcut aceia care au afirmat apariţia acestuia abia în romantism,, negînd existenţa lui în antichitate şi clasicism ; istorie literară centripeta!ă au făcut dimpotrivă aceia — un A. Biese, d.p. — care au căutat să arate cum că sentimentul naturii n-a fost nicidecum străin antichităţii, că prezenţa lui mai mult sau mai puţin accentuată se poate recunoaşte şi la Homer, şi la tragicii greci, şi la elegiacii latini etc. De fapt cele două procedee se amestecă necontenit, şi împreună trebuie să le întrebuinţăm şi noi pentru valorificarea personalităţii literare a lui Vasile Alecsandri, aşa cum ea ne apare mai ales din *Pasteluri.*

Dar la acestea mai este de adăugat ceva : metoda centrifugală conţine în sine şi dovada inaetualităţii relative a unui monument literar. Arătînd care este atmosfera proprie în care o operă literară s-a dezvoltat, arătăm în acelaşi timp condiţia relativă şi perimabilă a acestei opere. Aceasta este şi prima lucrare pe care ar trebui s-o începem cu subiectul nostru. Din comparaţia lui Alecsandri cu Mihail Eminescu vom putea trage unele concluzii în ce priveşte acea subită schimbare de direcţie produsă în literele noastre, începînd încă de pe la 1880, şi căireia i se datoreşte slăbirea gustului şi înţelegerii pentru opera „bardului de la Mirceşti".

Se poate spune că odată cu Mihail Eminescu un om nou apare pe tărîmurile culturii noastre. Dacă de la moartea lui Eminescu mulţi au fost aceia care i-au reluat pilda şi au căutat să-i reediteze individualitatea sufletească, înainte de apariţia lui cu greu am putea găsi pe cineva care să-i semene. în asemenea măsură se îmbină în el elemente foarte variate,

printre care sentimentul național, sentimentul de viață al *romantismului* german, nihilismul unei voințe supraîneordate, *încît* Eminescu devine în adevăr o apariție unică în cultura noastră. Nici unul din motivele de uniformizare a oamenilor nu trăiește în sufletul lui Eminescu ; totul contribuie pentru a-l excepționaliiza, pentru a-l face unic. Așa unic precum este, Eminescu a devenit totuși un model al generațiilor următoare, pentru ică se vede că de un asemenea oim aveau ele nevoie.

Eminescu este în același timp omul pasional și critic, activ și contemplativ, constructiv și nihilist. 11 vedem în același timp iubind și hlesteimiîind iubirea, retrăgîndu-se cu închipuirea în epoca romantică a anului 1400 și iluînd parte la luptele politice ale prezentului, cufundîndu-se într-o meditație budistă și urmărind cu rigoare un raționament economico-politic, glumind cu un umor împăcat și tăgăduind viața ca pe o înșelăciune. Marea impresie produsă de Eiminescu trebuie s-o punem, fără îndoială, pe socoteala -acestui potop de forțe contradictorii, a cărui acțiune zguduie din temelii sufletul nostru. S-ar putea încerca ipoteza că apariția lui Eminescu a fost cerută de nevoile acelui moment precis cînd reforma societății noastre indica smulgerea din indolența trecutului, o încordare de forțe și de pasiune.

Acum, ce fel de om este Vasile Alecsandri ? Desigur, un altul. Pentru a explica deosebirea dintre Eminescu și Alecsandri s-a propus ipoteza că cel dintîi este un produs al nemulțumirii sociale, pe cînd cel de al doilea tocmai un reprezentant al claselor mulțumite și prospere. Observația cuprinde în sine ceva just, deși nu este propriu-zis o explicație. Căci în literatura universală nu lipsesc exemple de oameni dezvoltați în medii privilegiate cărora demonia lăuntrică le rezervă un destin turmentat, după cum isînt :și exemple de oameni care au trecut prm împrejurările cele mai nefavorabile purtînd primăvara în suflet. Se poate spune totuși că în Eminescu este de recunoscut ceva din tensiunea de voință a omului din pqpor, și așa se lămurește faptul că romanticul tradiționalist pe care îl cunoaștem se atinge în cîteva puncte (ca, d. p., în *Împărat si proletar)* cu spiritul de revoltă al noilor mase proletare.

Acest element de dramatism lipsește din sufletul lui Vasile Alecsandri. Niciodată nu simțim în opera acestuia tumultul frenetic al voinței care intuiește în propria ei intensitate nimicnicia acestei lumi, făcută dintr-o veșnică aspirație fără sațiu. Din această pricină Alecsandri nici n-a putut deveni marele poet al eroismului național, deși împrejurările îi rezervase acest loc îndată după răizboiul ide la 1877-1878. Cînd însă antologia literaturii naționale s-a constituit, Alecsandri a trecut acolo drept poetul războiului independenței, și este de adăugat că locul acesta nu era acela în care geniul poetului nostru primea lumina cea mai favorabilă.

Condus de asemenea considerații, am cerut acum cîțiva ani o nouă culegere Alecsandri, o primenire în selectarea și ierarhizarea operei lui. Adaug acum că în fruntea acestei culegeri ar trebui să stea *Pastelurile.*

Răgazul contemplativ — ceea ce latinul numea *otium* — este însușirea cea mai originală a operei lui Alecsandri. Față de spectacolul acestei lumi situația lui Alecsandri este aceea a unui contemplator. Există însă și o altă atitudine posibilă. Aceasta din urmă constă din însuflețirea acestei lumi, din impregnarea ei cu (Substanța vie își palpitantă a personalității noastre dramatice.

Și aceasta este atitudinea lui Eminescu. Pentru poetul al cărui tip a fost denumit „simpatetic" luimea este un organism viu vibrînd în toate amănuntele, o orgă uriașă din care se înalță o gravă melodie ; mai mult, el este o veșnică problemă fără soluție precisă, enigma seducătoare care te pierde sau te mîntuie. în acest chip îi apare lui Eminescu lumea. Altfel iui Alecsandri.

Pentru Alecsandri lumea este în primul rînd *aspect:* apariție nezărită ochiului atent și minții curioase. De aceea Alecsandri se ^realizează mai ales în balade, în legende și în pasteluri. Căci în balade și legende poetul nu participă cu intensitate la subiectul său, ci îl menține oarecum în depărtare, rezervîndu-și o perspectivă contemplativă, iar în pasteluri — în acelea ale lui Alecsandri, în special — natura este fixată ca aspect cu «mijloacele fragede ale unei palete delicate.

în legătură cu *Pasteluri* s-ar putea vorbi mai larg despre sentimentul naturii la Alecsandri. Noi ne vom mulțumi numai cu cîteva trăsături. Cînd în vremea romantismului s-a constituit atitudinea denumită cu termenul „sentimentul naturii", se înțelegea defapt tendința de fuziune panteistă cu natura sublimă, dinamică și infinită. Oceanul, furtuna, înălțimile amețitoare, ruinele din care vorbesc adîncimile întunecate ale tre-

cinului, sarcofagele în faţa cărora mintea se întreabă asupra enigmei insondabile a morţii : acestea sînt unele din elementele cu care lucra descriptivul romantic.

Sentimentul naturii pe care îl manifestă Alecsandri este altul. Vrem să atragem aci, şi mai întîi, atenţia asupra unităţii culegerii de poezii care se numeşte *Pasteluri.* Această culegere respectă un plan, o gradaţie. Începe cu aspecte de iarnă, continuă cu unele din primăvară şi urmăreşte desfăşurarea anotimpurilor aşa cum se caracterizează ele prin activităţile periodice ale omului, ale plugarului român, pînă la vremea secerişului şi a cositului.

Interesant este de observat că toamna înaintată, toamna dezolată, lipseşte din culegerea lui Alecsandri, pe cînd ea i-a procurat mai multe săgetătoare accente lui Eminescu. Al doilea lucru care trebuie reţinut este că niciodată această natură nu este contemplată în acea „singurătate mută a spaţiilor îngheţate" despre care vorbeşte poetul romantic. Natura lui Alecsandri este mai întîi o natură civilizată, în cane se desfăşoară imunca ţăranului, care circulă prin ea, îmbrăcat în finimoasele lui straie albe, întocmai ca în unele din pînzele noii şcoli de pictură românească.

O impresie de sociabilitate paşnică şi fericită ne urmăreşte după lectura pastelurilor dc primăvară şi de vara ale lui Alecsandri. Dar cînd iarna vine, Alecsandri nu culege nici de aci meloncolie sau posomoreală, nu ! ci din prăpădul iernii el extrage şi sublimează impresia de supremă înfrăgezire a aerului tare, a albului orbitor şi a „clinchetului de zurgălăi". Alteori el nici nu mai contemplă iernatica natură, ci se retrage în casă, la gura sobei, furat de visuri, sedus de imaginea Sudului fericit pe care îl cunoştea, şi atunci bucăţile lui nu mai sînt pasteluri, ci poezii de interior, modele ale acelui intimism pe care el l-a inaugurat în literatura noastră şi l-a reprezentat cum altul nu ştiu s-o fi făcut mai bine.

Caracteristică din acest punct de vedere este chiar bucata care deschide seria, celebra *Serile la Mirceşti,* unde poetul se lasă furat de leneşele lui reverii, stîrnite în parte de imaginile care îi împodobeau pereţii, şi care termină cu strofa :

Aşa-n singurătate, pe cînd afară ninge,
Gîndirea mea se plimbă pe mîndri curcubei,

Pîn'ce se stinge focul şi lampa-n glob se stinge
Şi saltă căţeluşunml de pe genunchii mei.

Nicăieri însă oroarea lui Alecsandri de a întîrzia în faţa naturii sublime şi sălbatice (aş spune : oroarea de oroare) nu apare mai limpede ca în strofa care termină pastelul *Viscolul:*

Fericit acel ce noaptea rătăcit în viscolire
Stă, aude-n cîmp lătrare şi zăreşte cu uimire
O căsuţă drăgălaşe cu ferestrele lucind
Unde dulcea ospeţie îl întîmpină zîmbind.

Un accent care aminteşte pe acela pe care îl scoate Lucreţiu în *De rerum natura,* cînd ferice şte pe acela care, stînd pe mal, priveşte la corăbierul care se luptă cu valurile furioase ale mării. Este, la Alecsandri, un frumos accent de sociabilitate care, dealtfel, după cum am amintit, este în mod mai general caracteristic pentru felul în care el percepe spectacolul naturii. Dar să mi se permită a adăuga aci că tocmai această sociabilitate, atunci cînd publicul a intrat sub dominaţia idealului de solitudine romantică a lui Mihail Eminescu, tocmai această sociabilitate a fost mai puţin înţeleasă. Dar de această notă trebuie să ţinem seamă dacă dorim să gustăm toată graţia unei idile ca *Rodica,* sau a celor patru clasice strofe care alcătuiesc poezia *Sămănătorii:*

Săpnănătorii harnici cu sacul subsuoară
Păşesc în lungul brazdei pe fragedul pămînt;
Pe culme, pe vîlcele se suie şi coboară
Zvîrlind în a lor cale sămînţa după vînt.

— O mie ! zice unul, menind cu veselie.
— Noroc şi roadă bună ! adaogă un alt,
Ca vrabia de toamnă rotund spicul să fie !
Ca trestia cea naltă să fie paiul nalt !

Din zori şi pînă-n noapte tot grîul să răsară,
în el să se afunde porumbii osteniţi,
Şi cînd flăcăi şi fete vor secera la vară,
în valuri mari de aur sănnoate rătăciţi !

Sămănătorii veseli spre fund înaintează,
De-a curmezişul brazdei boroanele pornesc,

în grapele spinoase de-aproape le urmează,
Ingroapă-ncet sămînța și cîmpul netezesc.

Să revenim însă la ceea ce am numit *fixarea naturii ca aspect fi odată cu aceasta să pwckăim mai de aproape amu-*dinea pastelurilor lui Alecsandri.

Eminescu, care ne-a servit mereu ca termen de comparație, ne oferă și aci un interesant contrast. Gîndiți-vă, d. p., la acel cunoscut efect de lună :

Lună, tu, stăpîna mării ce pe-a lumii boltă luneci
Şi gîndirilor dînd viață suferințele întuneci,
Peste cîte mii de valuri strălucirea ta străbate
Cînd plutești pe mișcătoarea marilor singurătate ?

Observați cum spectacolul naturii se întrețese intim cu gîndul poetului. Mai mult : spectacolul naturii este aici esențializat, semnificația lui ideală este concentrată și scoasă în relief.

Şi acum ascultați pastelul lui Alecsandri — *Malul Şiretului:*

Aburii ușori ai nopței ca fantome se ridică
Şi plutind deasupra luncii printre ramuri se despică,
Rîul luciu se-ncovoaie sub copaci ca un balaur
Ce în raza dimineții mișcă solzii lui de aur.

Eu mă duc în faptul zilei, mă așez pe malu-i verde
Şi privesc cum apa curge și la cotituri se pierde,
Cum se schlmbă-n vălwele pe nisipul lunecos,
Cum adoarme la bulboace, săpînd malul nisipos.

Cînd o salcie pletoasă lin pe boltă se coboară,
Cînd o mreană săltă^n aer dup-o viespe sprinteioară,
Cînd sălbatecele rațe se abat din zborul lor
Bătînd apa-ntunecată de un nour trecător.

Şi gîndirea mea furată se tot duce-ncet la vale
Cu cel rău care-n veci curge, fără-a se opri din cale.
Lunca-n juru-mi clocotește ! o șopîrlă de smarald
Cată țintă lung la mine, părăsind nisipul cald.

Putem înțelege mai bine acum ce înseamnă a *fixa natura ca aspect.* Observați cu cîtă grijă este evitat esențialul : în-

treaga poezie este făcută din simple înfățișări accidentale ale naturii ; finalul evită și el cu dibăcie orice trăsătură care ar putea închega într-un tot necesar tabloul, și de aceea frînge deodată leneșul ritm interior care se statornicise în versurile *anterioare, pentru* a nota fnca o *trăsătura accidentala :*

Lunca-n jururmi clocotește ! o șopîrlă de smarald
Cată țintă lung la mine, părăsind nisipul cald.

Nu înțelesuri adînci și simboluri caută Alecsandri în natură, nu ! el vrea să se îmbete numai de forța și adevărul lucrurilor concrete, chiar a celor mai mici. Așa exclamă el odată :

O, Doamne! iat-un flutur ce prin văzduh se pierde !
In cîmpul veșted iată un fir de iarbă verde
Pe care-ncet se urcă un galben gîndăcel
Şi sub a lui povară îl pleacă-trtcetinel!

Preciziunea detaliului este aici minunată. Dar cum se numește această atitudine care elimină din considerarea naturii urma oricărui gînd patetic sau dramatic, a oricărei intențiuni ? în pictură se numește *impresionism.* Despre Eminescu se poate spune că era un pictor romantic ; Alecsandri este un pictor impresionist, mai înainte ca impresionismul să fi fost reprezentat în tînăra școală plastică românească. Şi este o^ ipoteză de cercetat dacă nu cumva gîndul luminos al poetului n-a lucrat asupra inspirației pictorilor noștri mai noi.

N-aș putea spune dacă poezia care se dezvoltă sub ochii noștri a ieșit din sfera influențelor eminesciene. Pot afirma însă că înclinația tinerilor noștri poeți de a nota aspectele cele mai fragede ale naturii se întîlnește adeseori cu temperamentul poetului care a prins cu un ochi delicat atîtea fugitive nuanțe, Printre acestea îmi place să rețin versurile din *Cositul :*

Iată vin cosașii veseli, se pun rînd. Sub a lor coasă
Cîmpul ras rămîne verde ca o apă luminoasă.

Se constituie astăzi o poezie a peisajului românesc. Mișcarea se desăvîrșește într-un izbitor paralelism cu opera pictorilor activi în acest moment. Se îndeplinește astfel un prim pas către acea cunoaștere de sine a cărei lipsă a fost de atîtea ori deplînsă și a cărei treptată realizare trebuie necontenit salutată.

Un puternic curent descriptiv se afirmă în domeniul tuturor artelor româneşti. Scriitorii prin care se înfăptuieşte procesul în curs pot recunoaşte în Alecsandri pe un înaintaş, şi amatorii de literatură actuală pot găsi şi în autorul *Pastelurilor* motive şi accente cu răsunet viu.

Dar Vasile Alecsandri trebuie să fie iubit şi ca un om al vremii şi al condiției lui. Căci fără îndoială că acea adîncă împăcare cu lucrurile, care îl face să le descrie cu linişte, este semnul unei înrădăcinări în lume de care noi dăm din ce în ce mai puțin dovadă.

Cu Eminescu a pătruns în literatura noastră tonul şi atmosfera de dramatism a problemei sufleteşti. Aşa se anunța de pe atunci zbuciumul care trebuia să devină elementul literaturii româneşti. în cazul special al descrierii naturii, felul eminescian de a resimți viața se traducea cînd printr-o prelucrare mitie-fantastică a aspectelor firii, cînd prin împletirea lor cu firul aspirațiilor şi suferințelor personale ale poetului. Dar cînd Alecsandri se mărgineşte la înfățişările întîmplătoare ale naturii, cînd nici un curent pasional nu străbate dedesubturile zugrăvelii sale, cînd în toată procedarea sa mărturiseşte preocupare realistă de a fixa amănuntul precis, el dovedeşte în acelaşi timp că natura şi viața aceasta nu este pentru el nici problemă, nici obiect compensatoriu pentru dezamăgirile existenței, ci izvor permanent de încîntare, degustat cu liniştea omului garantat de o singură posesiune. Se ştie că Schiller făcea din nostalgia fajă de natură, în contrast cu familiaritatea naivă a omului în mijlocul ei, temeiul deosebirii dintre moderni şi clasici. în lumina acestei diferențieri Alecsandri este un clasic, şi la această sursă de clasicism ne putem totdeauna întoarce cu o sete pe care nici astăzi, nici în trecutul literaturii româneşti nimic nu o poate îndestula mai bine.

Aşa se întregeşte adevărata icoană a lui Vasile Alecsandri, poet al vremii lui şi al vremii noastre.

1926

ALEXANDRU ODOBESCU

Ajuns la vîrsta maturității şi într-un moment în care îi este dat omului să-şi privească drumul vieții şi să se înțeleagă pe sine, Alexandru Odobescu a scris aceste cuvinte : „Părtaş, printre cei mai tineri, din acea generație de la 1848, care-şi hrănea inima cu cele mai vii şi mai înalte aspirațiuni — iar, altmintrelea, înclinat mai mult, din fire, către ocupațiunile literare şi istorice — am trăit aici în țară, de la 1854 încoace, timp de douăzeci şi cinci de ani, cătînd, cînd la deal, cînd la vale, un colțişor unde să-mi durez sau un palat sau o colibă pe locul cam viran al literaturii şi al artei româneşti".

însemnarea conține cîteva din elementele esențiale pentru înțelegerea scriitorului şi a operei lui. Cu umoru-i nelipsit, fără trufie, dar nu fără conştiință de sine, Odobescu numeşte domeniile lui acelea în care a clădit o qperă în atîtea privințe a unui înaintaş. Interesantă este indicarea descendenței lui spirituale. Aşternînd însemnarea lui în 1887, cînd oamenii revoluției de la mijlocul veacului dispăruseră sau trădaseră, lui Odobescu îi place să-şi aducă aminte că este „părtaş" al generației de la 1848. Desigur, el nu face parte din rîndurile făuritorilor revoluției. Bălcescu este cu cincisprezece ani mai bătrîn ca el ; C. A. Rosetti, cu optsprezece ; Bolliac, cu douăzeci şi unu. Odobescu n-a fost un revoluționar, n-a luat parte la încercarea de a răsturna orînduirea socială a vremii. Ajungînd însă la impresiile culturii în anii revoluției, el şi-a hrănit inima cu „aspirațiunile vii şi înalte" ale acelei vremi. Unele din în-

demnurile formate atunci s-au păstrat pînă tîrziu şi au dat operei Lui cîteva din caracteristicile ei fundamentale. în scrierile povestitorului şi învăţatului, inspirat totdeauna de iubirea lucrurilor frumoase, de cultul trecutului naţional, de bucuria de a trăi şi de a contempla arta şi natura, pe care el le cunoştea dintr-o^mare apropiere, se împleteşte firul dragostei de patrie şi de ţărănimea muncitoare şi, în general, gîndul unui om luminat, deschis înnoirilor şi cerîndu-le ori de cîte ori erau spre folosul celor mulţi şi al celor ce trudesc. împrejurarea aceasta a fost mai totdeauna trecută cu vederea, impunîndu-se înţelegerea lui drept „cel mai aristocratic spirit printre scriitorii noştri'^ care de la N. Iorga a trecut în caracterizările multor critici şi istorici literari. Se poate, fără îndoială, observa perfecta jirbanitate^ a scrisului lui Odobescu, hrănit din cea mai curată substanţă a clasicismului vechi şi nou, dar nici un semn că^ scriitorul s-ar fi pus vreodată la dispoziţia clasei sociale^dm care descindea. Astăzi, laturi noi ale operei şi personalităţii lui^Alexandru Odobescu se impun privirilor noastre. Paşoptistul^ şi umanistul Odobescu ne apare într-o imagine noua. în literatura critică ce i-a fost consacrată, destul de puţin întinsă, de altfel, „paşoptismul" lui Odobescu a fost relevat încă din 1909 de G. Ibrăileanu în *Spiritul critic în cultura românească^* Imaginii unui Odobescu umanist şi paşoptist i se mai pot adăuga însă unele trăsături, cu atît mai mult cu cît părţi însemnate ale operelor, publicate în timpul vieţii sale sau după moartea lui, au rămas nevalorificate şi nu intră în compunerea profilului literar pe care ni 1-a lăsat moştenire trecutul.

Alexandru Odobescu s-a născut în Bucureşti la 23 iunie 1834. Era fiul lui Ioan Odobescu (1793-1857), iuncăr în armata ţaristă în 1812, polcovnic în regimentul de husari „Atirţki" în războiul din 1828-1829, ˳nul din organizatorii noii armate române în tabăra de la Craiova, în 1830. Printre episoadele vieţii colonelului Odobescu, care candidează la domnie în 1842, devine şef al oştirii în 1845 şi mare spătar în 1850, cel mai interesant pentru noi îl alcătuieşte rolul săfu în revoluţia din 1848. *Amintirile* colonelului reacţionar Lăcusteanu, un subaltern al lui Odobescu, coroborate cu alte documente, printre care scrisoarea pe care Bălcescu i-o adresează lui I. Ghica în focul evenimentelor, ne aduc bogate informaţii.- Cînd izbucneşte revoluţia, Odobescu nu face parte dintre adversarii ei. Poate refuzul lui de a deschide focul asupra poporului îl determină pe Bibescu-vodă să semneze Constituţia. Colonelul se pune totuşi în fruntea reacţiunii cînd foi volante, distribuite la 18 iunie, cer emanciparea clăcaşilor. îl apostrofează şi pune mîna în pieptul lui Tell, ameninţîndu-1 cu moartea, dar se dovedeşte ezitant cînd dă ordin maiorului Solomon să retragă trupele. Revoluţionarii *îl* introduc pe Ioan Odobescu în noul guvern. Dar cînd în încăierarea de pe Dealul Spirei trupele comandate de Solomon trag în mulţime, Odobescu este arestat. Guvernul revoluţionar se refugiază, şi Odobescu propune reacţiunii instalate la putere amnistia generală. Se pune totuşi, în dimineaţa *de 30* iunie, în fruntea oştirii pentru a reprima mişcarea însufleţită din^ nou, odată cu ştirea despre înapoierea guvernului provizoriu. A doua zi intervine însă Catinca Odobescu, care, îngenunchind în faţa soţului, îl imploră să nu facă vărsare ele sînge. Colonelul este teribil : „Muiere ingrată... Numai atunci mă voi linişti cînd voi călca în sîmgele tău îşi 'al copiilor tăi." Cînd însă Catinca Odobescu părăseşte cazarma, poporul aclamă pe aceea care intervenise în favoarea lui. îndîrjirea colonelului nu este neîmpăcată. După o convorbire secretă cu Ion Cîmpineanu, Odobescu ordonă din nou trupelor să nu tragă. „Această politică sau, mai bine-zis, trădare a Odobescului o voi afla-o pe 1uimea cealaltă", notează Lăcusteanu. Colonelul, care trădase pe revoluţionari, părăseşte în ultimul moment reacţiunea.^ Inutila ezitare ! Figura lui nu s-a bucurat de stima posterităţii. Atitudinea lin\ puţin glorioasă, în evenimentele din iunie 1848, nu justifică mormîntul monumental, mare cît un sarcofag roman, ce se mai poate vedea în faţa bisericii Icoanei din Bucureşti.

Altă amintire a lăsat mama lui Alexandru Odobescu : Catinca. Era fiica lui Constantin Caracas, doctor în medicină de la Viena, din 1800. Acesta, la \rîndul lui, era fiul lui Dimitrie Caracas, medic şi el, doctor al Academiei Fredericiane din Berlin, în 1760, consilier de curte al (ţarului Alexandru I, distincţie pe care o primise în 1815 pentru meritele pe care şi le cîştigase în timpul campaniei contra lui Napoleon. Doctorul Dimitrie Caracas era autorul unui poem medical în^ limba greacă, iar fiul său, Constantin, a fost fondatorul spitalului Filantropia din Bucureşti şi autor al unei *Descrieri a Ţării Româneşti.* Catinca Odobescu era, deci, purtătoarea unei frumoase tradiţii intelectuale. Femeie instruită, căreia fiul ei îi

va încredința taina primelor lui compuneri literare, Catinca Odobescu avea sentimente democratice, cultivate în cercul familiei, în care un frate, căpitanul Grigore Caracas, era prietenul revoluționarilor. Intervenția ei pe lîngă soțul mînios, salutată de aclamațiile poporului, venea deci din atmosfera înaintată a familiei, susținută de influențele de cultură cu care o înzestrase bunicul, format în Berlinul iluminist al lui Frederic al II-iea, şi pe care ni-l putem uşor închipui ca pe un intelectual cu idei mai înaintate. Filonul democratic al operei şi acțiunii lui Alexandru Odobescu a fost sporit, deci, şi prin moştenirea de cultură a familiei din partea mamei.

Prima învățătură o primeşte Odobescu de la un institutor Bîrzotescu. Trece apoi la colegiul „Sf. Sava", redeschis prin dispozițiile Regulamentului Organic, unde urmează în clasele de umanioare, avînd colegi pe Theodor Aman, viitorul pictor, şi pe AI. Sihleanu, poet încă de pe atunci. ^Pirovizorul" liceului era Petrache Poenaru, o personalitate cu un rol întins în organizarea învățământului muntenesc în epoca Regulamentului Organic şi mai tîrziu. Odobescu a consacrat vieții şi activității lui Petrache Poenaru un discurs plin de pietate, în 1889, cu prilejul celei de a XXV-a aniversări de la fundarea Universității din Bucureşti.

Craioveanul Petrache Poenaru fusese elevul lui Gheorghe Lazăr la „Sf. Sava" şi devenise profesorul acestei şcoli încă din 1819. Prin toată activitatea lui, Petrache Poenaru s-a dovedit un vrednic urmaş al dascălului sau. Aratînd simpatie mişcării lui Tudor Vladimirescu, el devenise grămăticul acestuia şi este trimis, împreună cu stolnicul Giani, ca observator la congresul din Laibach, unde mai mulți suverani ai Europei se adunaseră cu scopul de „a înfrîna spiritul revoluționar". N-apucase însă s-ajungă acolo îşi, aflînd de uciderea lui Tudor, Poenaru se opreşte la Sibiu, unde învață limba germană, studiază *apoi* la Viena, la Paris şi poate la Londra, rămînînd în străinătate pînă la 1832, de unde se înapoiază cu bogate cunoştințe în limbile străine şi cu specializări în direcția ştiințifică. Director al şcolilor din Muntenia între 1832 şi 1848, autorul probabil al Introducerii la legiuirea şcolară din 1832, Petrache Poenaru *a* adunat mari merite în direcţia dezvoltării unei şcoli naționale. în 1848 Poenaru se alătură revoluției, făcînd parte din comisia pentru dezrobirea țiganilor. Mai tîrziu este dat în judecată pentru activitatea lui în timpul revoluției si pentru vina de a fi lăsat să pătrundă în şcoli „tendințe mult prea liberale, mult prea patriotice". în 1871, vechiul om de şcoală şi revoluționar îşi plăteşte o datorie de recunoştința pronunțînd un discurs asupra lui Gheorghe Lazăr — unul din izvoarele biografiei acestuia, pe care Odobescu îl caracterizează drept „pletoasa cuvîntare în care tatăl şcoalelor române din Bucureşti rostea pomenirea de veci a moşului lor, obîrşia şi capul unei familii, acum numeroasă, din care noi, dascălii, ne mîndrim a coborî". Prin învățămîntul lui Poenaru la „Sf. Sava" Odobescu primeşte deci moştenirea lui Gheorghe Lazăr, a cărei îndrumare patriotică şi democrată o va face să rodească în multe din operele lui.

Domnitorul Gheorghe Bibescu nu vedea cu ochi buni direcția democrată şi națională a învățăturii mai înalte la „Sf. Sava". Aceasta era preferabil deci să se predea în limba franceză îşi, în acest scop, încă din toamna anului 1847, ia ființă Colegiul francez al lui Monty, care aduce din Paris pe alți doi profesori, Voraigne şi Hurard. Odobescu intra în această şcoală. Opinia publică reacționează împotriva măsurilor lui Bibescu. Sînt unii părinți care se împotrivesc ca fiii lor „să-şi uite limba română" şi refuză înscrierea lor în! Colegiul francez. Un profesor al vremii, Pleşoianu, denunță tendința reacționară a reformei lui Bibescu : „...Şcoala care fu mai nainte a casat-o, numai că erau tot filosofi, tot istorici, tot poeți şi scriitori pre toate podurile, pre toate colțurile şi aceste nu plac la ciocoi. precum se vede" *(Omagiul Bianu,* p. 163). încercarea de deznaționalizare a învățămîntului, făcută prin înființarea Colegiului francez, se prăbuşeşte odată cu înlăturarea eforiei şcolare a boierilor Alexandru şi Constantin Filipeseu şi a lui Manolache Băleanu, care o patronau. Diferitele materii încep să se predea din nou în româneşte, iar Monty părăseşte țara, după ce îşi reclamă drepturile sale, pe care le prețuieşte la 3 000 galbeni.

în vacanța mare din 1847 Odobescu însoțeşte pe tatăl *sau* la Balta Albă, unde se adună, pentru băile de sare, o mulțime pestriță, dornică de petreceri, de baluri în fiecare seară. Acolo îl vede Odobescu mai întîi pe Vasile Alecsandri, tînăr de 26 de ani, „vesel şi încă de atunci cunoscut prin farmecul neaoş-românesc al muzei ce-l inspiră", după cum îşi va aminti în *Pseudo-Kyneghetikos.* Amintirea poate să fi fuzionat de^altfel cu imaginea generală a lui Odobescu despre Alecsandri, căci în vara anului 1847 poetul *Steluței* o pierduse şi o plîngea

pe Elena Negri, moartă pe vaporul care o aducea, împreună cu poetul, de la Constantinopol. Alecsandri a trecut de altfel destul de repede pe la Balta Albă, după cum o dovedeşte relatarea lui în *24 de ceasuri la Balta Albă,* 1847, publicată în *România literară* din 1855.

Odobeştii — tatăl şi fiul — se instalează în apropierea lacului, la Grădiştea, pe malul stîng al Buzăului, într-o casă cu colonelul Engel, polcovnic rus intrat în 'serviciul armatei române şi care, căsătorit cu o boieroaică, îi amintea acesteia moartea cîte unuia din robii ţigani pe oare-i primise ca zestre : „Plinei, Anicuţa-1 meu ! a murit la dine un sestre !" Colonelul Engel îi dăruieşte lui Odobescu o puşcă de vînătoare, şi ciovlicele, oiocîrliile şi gîştele sălbatice, dar mai eu seamă vrăbiile cad cu grămada. Ocupaţia vînătorească a lui Odobescu n-a fost însă de lungă durată. „Mi se pare că întru atîta se cam mărginesc foile de dafin ce am putut culege în cariera mea cinegetică", notează scriitorul în *Pseudo-Kyneghetikos.*

De la Balta Albă adresează Alexandru mamei sale o scrisoare, datată din 8 iulie 1847. Este prima scriere a lui Odobescu. Compusă în limba franceză (tradusă de N. Iorga în *Oameni cari au fost,* I, 1911, p. 55 urm.), scrisoarea reproduce părţi din jurnalul pe care tînărul îl ţine cu regularitate. însemnările intime ale adolescenţilor au de obicei un caracter romantic şi sentimentali, pe care sîntem surprinşi a nu-1 întîlni în jurnalul tînărului Odobescu. Autorul, în vîrstă de treisprezece ani, este un spirit măsurat, un observator deschis la impresiile dinafară, şi descrierea lui, din care nu lipseşte umorul, ne oferă un interesant tablou de moravuri: „în sfîrşit, sîmbătă (4 iulie), după o poştă destul de lungă, am sosit în satul Balta Albă, care e departe de lac un sfert de ceas. Satul e plin de lume : munteni, moldoveni, ori evrei şi nemţi. Pe lîngă casele ţăranilor s-au clădit barace de lemn, care seamănă de departe a grajduri, comparaţie care poate măguli mult pe locuitorii lor. Lacul e foarte întins. Dar în jurul lui nu sînt adăposturi tainice, aşa încît bolnavii şi cei sănătoşi (care sînt mai mulţi decît ceilalţi) au fost siliţi să-şi înalţe pe mal căsuţe de seînduri, ori să-şi întindă corturi. E foarte ciudat să vezi acest şir lung de astfel de locuinţe, aşa de hazliu alcătuite. Vezi acum în ele prăvălii de mode, cofetari şi alţi negustori, care vin să-şi vîndă vechiturile la oamenii din tîrgurile de primprejur. Stradei acesteia i se zice Podul Mogoşoaiei al

Bălţii Albe. In această înşirare de colibe, fiecare neam se deosebeşte, aşa încît nu vezi într-o parte decît munteni, în alta decît moldoveni şi aşa mai departe."

Pana scriitorului se încearcă şi într-un tablou de natură, o noapte cu lună, care prin delicatele lui notaţii vizuale, prin sforţarea de a-şi înţelege impresia, miră la un începător : „Ne întoarcem de la Balta Albă. Luna-şi desfăşoară farmecul pe un cer albastru stropit de nori fini *(nuances)* ; stelele erau puţine, şi acelea pe care le vedeai chiar aveau strălucirea lor slăbită de a lunii, care-şi răsfrîngea razele de aur în apele lacului, pe care un vîntişor blînd le făcea să se zbenguiască graţios. De jur împrejurul lacului se mai zăreau focuri mărunte, care păreau că-i fac o cunună de stele. Fulgere slabe ţîşneau ici şi colo din toate părţile şi păreau nişte vulcani depărtaţi în mişcare. Dar părăsim malul şi, în curînd, printr-un şes sterp, sosim acasă. Mă miram cum se poate ca un lucru care e aşa de *material* la lumina soarelui, să fie aşa de romantic sub lună." însemnarea din urmă este a unui spirit reflexiv, trezit uşor din visul lui poetic.

Acesta să fie oare motivul pentru care Odobescu nu s-a putut decide niciodată să desăvîrşească o lucrare de imaginaţie? Compunerea de la Balta Albă nu este singura care ne-a rămas din această epocă a vieţii lui. Printre manuscrisele păstrate există şi schiţa unei drame: *Mihai Viteazu, înfăţişare dramatică în trei părţi,* în care eroul urma să fie prezentat în lupta-i eroică pentru a scutura jugul turcesc şi pentru a uni pe români înăuntrul aceloraşi graniţe. I se adaugă şi schiţa unei tragedii : *Ioaniţiu, craiul românilor.* Ideea de a scrie o dramă istorică îl va urmări toată viaţa pe Odobescu, care nu va ajunge însă să dea altceva decît proiecte.

în vara anului 1850 Odobescu porneşte la Paris pentru completarea studiilor. El găseşte acolo societatea exilaţilor politici, pe Bolliac, pe Russo, pe Alecsandri, pe N. Bălcescu. Acesta se întorsese de curînd de la Londra, unde nu putuse să mişte guvernul englez în favoarea ţării sale. Bălcescu publicase acum *Question economique des Principautes danubiennes (Problema economică a principatelor dunărene)* în care oprimarea ţăranilor era denunţată cu vigoare. în toamna lui 1850 Bălcescu scoate de sub teascuri numărul unic al *României viitoare,* cuprinzînd studiul *Mersul revoluţiei în istoria românilor.* Impresia pe care o face Bălcescu asupra tînărului Odo-

beseu este din cele mai puternice, după cum o vor dovedi curînd primele scrieri ale acestuia din /urmă.

In jurul personalității atît de înalte şi de pure a istoricului lui Mihai Viteazul se strînge întregul tineret studios. Cînd la banchetul dat de studenții români, Bălcescu rosteşte memorabilul său discurs *Mişcarea românilor din Ardeal la 1848,* nutrit djn multe amintiri personale, este probabil că printre ascultătorii lui se^afla şi Odobescu. Discursul este publicat de altfel în anul următor, şi intervenția lui Bălcescu în favoarea Ardealului revoluționar a răsunat cu putere în sufletul emulului său mai tînăr, care-şi va aminti pînă tîrziu de îndemnurile primite atunci.

La Paris întîlneşte Odobescu şi pe tinerii români veniți aci pentru studii, înflăcărați cu toții de ideile pe care revoluția nu izbutise să le întrupeze în legiuirile şi instituțiile țării. Odobescu a evocat igruipul lor, compus din P. Iatropol, viitorul medic, Diimitrie Florescu, compozitorul *Steluței,* inginerul D. Berendei, poeții G. Crețeanu şi Al. Sihleanu. Articolul din 1887 : *Junimea română din Paris pe la 1852* mai cuprinde şi amintirea spiritului animator al acelui grup tineresc şi revoluționar care începe să publice, de la 1 imai 1851, o revistă, *Junimea română :* „...a fost acela un timp — şi este tocmai timpul pe cînd ideile de libertate națională erau imai tare prigonite şi mai straşnic pedepsite în sinul țărilor româneşti — a fost un timp acela cînd noi, tinerii studenți din străinătate, ne bucuram de a fi la Paris, mai vîrtos pentru că acolo găseam mai multă voie deplină de a ne iubi patria fără sfială, de a învăța cu ardoare istoria şi limba ei, de a croi şi de a potrivi pe seama-i toate cunoştințele ce nepregetatul nostru patriotism românesc ne da prilej de a ni le agonisi, în acel centru de libere lumini... Acea societate juvenilă s-a încumătat chiar a publica, fără de concursul celor mai în vîrstă, o foaie periodică românească, în care noi toți, băieții, am scris dupe cum ne-a tăiat capul, cu unica țintă de a deştepta şi a îmbărbăta pe compatrioții noştri. Noi ne pusesem în gînd să întărim pe viitor cu proptelele şi cu chezăşiile ştiinței acel pod măreț pe care numai prin instinct şi cu un nobil avînt bătrînii noştri împinsese la 1848 — meargă unde-o merge — poporul românesc."

Pentru cunoaşterea spiritului dominant în redacția *Junimii române,* mai edificator este însă documentul din epocă, articolul program publicat în primul număr al revistei, care cere independența şi unirea tuturor românilor, organizarea adevăratei democrații, lupta împotriva apăsătorilor alături de solidaritatea cu cei apăsați. Tonul lui este al unei proclamații revoluționare : „Juni români ! un om de orice nație, de orice treaptă, vă este frate ; să-l iubiți şi să-l ajutați. însă acela care vine să vă răpească libertatea sau naționalitatea este un monstru : să-l goniți, să-l loviți; cu cît îi veți face o rană mai adîncă, cu atît veți merita mai bine de la patrie, de la omenirea întreagă. Acest sentiment de ură care — în orice altă ocazie — s-ar părea o crimă, are aici caracterul unei virtuți, fiindcă nu este decît o expresie a amorului : precum cel ce tăgăduieşte că e noapte afirmă prin aceasta chiar că e ziuă — asemenea cel ce urăşte tirania exprimă prin aceasta chiar amorul său pentru libertate."

Tot în primul număr al revistei, Odobescu iscăleşte articolul *Muncitorul român,* unul din cele mai însemnate pe care le-a compus vreodată nu numai prin avîntul şi îndrăzneala gîndirii politice, dar şi prin perfecțiunea compoziției, prin vigoarea şi mişcarea expresiei literare. Articolul începe cu o largă evocare a peisajului național : „Lată e cîmpia ce se-ntinde la poalele munților Carpați..." Pe vasta scenă, scriitorul evocă pustietatea, lipsa unei civilizații materiale, ca un semn al spoliației la care țara a fost necontenit supusă. în această pustietate se aude cîntecul omului unindu-se cu sunetele naturii. Urmează portretul țăranului cu chipul ofilit *şi* ostenit, cu fruntea zbîrcită, cu ochi care scînteiază. Deodată autorul părăseşte descripția pentru a trece la exhortație : „Dar a sosit timpul ca România să formeze toată o singură şi puternică nație..." Al doilea imperativ e munca : *„Lucrul* numai, dar *lucrul* drept şi bine întocmit..." Muncitorul român este lipsit de drepturile sale. Tonul se ridică şi culminează în accente de mînie : „Negreşit, muncitorul e stîlpul României ! De la dînsul sa învățăm a ne iubi patria ! Fiind în raport necontenit cu pămîntul țării noastre, el ştie a-l iubi şi a-l cinsti ! Pămîntul acela în care zace cenuşa părinților săi, care suge pe toată ziua sudoarea ce-i pică de pe frunte, din care răsare spicul de grîu ce-i va da hrana lui şi a copiilor, acel pămînt e pentru dînsul un obiect sfînt de adorație ; şi cu toate acestea, acel pămînt nu e al lui ! Este al *ciocoiului,* care i-l dă şi i-l ia. după voință-i." Treoînd de cruda realitate prezentă, scriitorul

are viziunea viitorului : „Peste puţin pămîntul va fi înapoiat muncitorului, prin iubirea şi îngrijirea căruia pustiele se vor schimba în holde nalte şi bogate, în livezi roditoare, în păşuni verzi şi fragede, pe care vor paşte frumoasele vite ale României ; bordeiele, unde abia pătrund razele soarelui, vor deveni case luminoase, îmbelşugate şi fericite..." Articolul ajunge astfel să rezolve tensiunea iniţială.

Acest întîi articol al lui Odobescu este o pagină de o rară calitate, una din cele mai frumoase ale momentului literar din 1848 şi una din cele mai expresive pentru tendinţele care-l însufleţeau acum pe autorul lor, înfrăţit, precum se vede, cu năzuinţele cele mai înaintate ale exilaţilor politici, în primul rînd cu ale lui Bălcescu, care susţinea idei asemănătoare.

Primul număr al revistei ieşit de sub teascuri punea problema introducerii ei în ţară, o eventualitate pe care redacţia o avusese în vedere atunci cînd se hotărîse s-o tipărească pe hîrtie subţire. Surghiuniţii politici urmăreau continuarea acţiunii lor în ţară, prin trimiterea de scrieri propagandistice. Era nevoie de fonduri. Tînărul Odobescu era un element sigur care putea fi folosit, un aliat politic. La 28 iulie 1851 C A . Rosetti îi scrie : „A ! cînd ai şti cîte greutăţi ! şi cînd ai şti cine este vinovatul cel mare ai suferi foarte, căci este *junimea.* Cîteva cuvinte şi poate că vei fi de părerea mea. Trebuie sau nu bani ? Trebuie sau nu ca scrierea de propagandă să intre în număr mare în ţară ? Negreşit că da !... Cine dar să bage scrierile în ţară ? Cine să meargă în ţară să ne adune bani de la cei ce voiesc a da ? Nimeni nu poate decît junimea ce nu este izgonită."

îi propune deci să plece la Bucureşti în acest scop. Călătoria nu e posibilă deocamdată. Odobescu continuă însă a trăi în cercul revoluţionarilor mai bătrîni sau se împrieteneşte cu tinerii veniţi pentru studii la Paris, comunicînd cu ei în aceleaşi sentimente patriotice entuziaste, în aceleaşi aspiraţii înnoitoare. Unul din aceştia, moldoveanul Nicolae Ionescu, viitor profesor la Universitatea din Iaşi, îi scrie după înapoierea în ţară, evocînd plimbările şi amiciţia lor de tineri revoluţionari, opriţi la picioarele statuii lui Spartacus : ,,Ţi-aduci aminte cum ne duceam împreună să admirăm statuile din grădina Tuileriilor ? Alexandru, Spartacus deşteptau viu în sufletele noastre icoane ale timpurilor trecute." în convorbirile tinerilor se teşeau gînduri de înălţare a ţării, de înfiinţare a unei şcoli noi,

deosebită de aceea pe care Nicolae Ionescu o regăseşte^ cu amărăciune, îndată ce, înapoiat în Moldova, îşi ia locul lui de profesor. Din această stare de spirit se încheagă, în 1852, prima compunere în versuri a lui Odobescu : *Oda României,* construită pe contrastul virtuţilor străbune cu înjosirea prezentului, lipsit de libertăţi:

Românii d-aicum însă trăiesc cu umilinţa î
Aici lanţuri d-aramă înjugă conştiinţa.
Colo pulbere d-aur ascunde putregai.
Străina uneltire revarsă neştiinţa,
Ş-a ţării neatîrnare e numai ca un pai,
Luptîndu-se în viscol cu criveţe de plai.

Poezia este trimisă în ţară şi circulă în manuscris, înainte de a apărea, în 1855, în *România literară* a lui Vasile Alecsandri. Nicolae Ionescu ia cunoştinţă de ea şi felicită pe poet la 2 mai 1852 : „Cînd alţii cîntă dulce pre dulcineele lor mai mult sau mai puţin dulci, acest june poet începe a cînta ţara sa".

Anii studiilor la Paris sînt deosebit de fecunzi pentru Odobescu. Tînărul îşi extinde mult cercul cunoştinţelor ştiinţifice, compune lucrări noi, traduce harnic din clasici. Grupul tineresc al studenţilor revoluţionari se adună din cînd în cînd, la cîte unul din ei, pentru a-şi comunica — în forma unei conferinţe — rezultatele cercetărilor şi gîndurilor lor înnoitoare. „Acea generaţiune a noastră — îşi va aminti Odobescu — e ultima care, la noi, a iSimţit nevoile trecerei de la lumea veche la cea nouă, de la viaţa societăţii din trecutul nostru românesc la acea viaţă ai viitorului pe care, din nenorocire, cei mai mulţi dintre noi n-au văzut-o şi poate că nici nu o vor vedea statornic întemeiată pe principiile visate odinioară de noi."

Ce formă se cuvine a lua arta în acea societate a viitorului ? Poetul care în *Odă României* va proroci :

în sînul României acum va să-nflorească
O floare care varsă miros încîntător,
A păcii dulce floare, al artelor izvor,

se întreabă ce îndrumare trebuie dată artelor, muzicii, picturii, sculpturii, arhitecturii româneşti ? Cu răspunsul acestei întrebări se însărcinează, la 17 martie 1851, conferinţa pe care, sub titlul *Viitorul artelor în România,* o pronunţă Odobescu în faţa prietenilor lui. Acest text, publicat postum abia în 1907,

a fost omis din toate ediţiile scrierilor lui Odobescu pînă astăzi, deşi el completează în chipul cel mai fericit portretul tînărului uimitor de matur, şi luminează una din tendinţele care n-au încetat să-l conducă şi mai tîrziu.

Vorbitorul porneşte de la postulatul caracterului naţional şi popular al tuturor marilor forme de artă. „E un adevăr recunoscut acuma — spune el — că artele sunt expresia simţirilor unui popor 'întreg şi că numai în acest caz sunt ele întemeiate cu putere ; căci sunt din nenorocire şcoli artistice pe cari le gustă numai parte din societate şi într-un spaţiu de timp foarte scurt; acele şcoli false, în loc de a înainta arta, o ocolesc pe jtn drum nevrednic de dînsa şi o fac bastardă, luîndu-i adevăratul ei sens."

Formula nu se poate reduce deci la principiul caracterului naţional al artei, exprimat mai înainte de Kogălniceanu în *Dacia literară.* Ideea despre firea naţională a artei se împerechează la Odobescu cu aceea despre felul şi misiunea ei populară^ Un exemplu vine îndată să justifice această concepţie. Muzica lui Beethoven — ni se spune — nu e la locul ei într-o sală strîimtă de concert, pentru urechile unei societăţi „imănuşate". „Acele simfonii cer un altfel de local, un altfel de public şi aceasta e învederat fiecărei inimi tinere care ascultă acele expresii sublime^a vieţii întregi a unui popor, maiestuoase şi naive ^totdeodată ca poporul însuşi ; acele aspiraţiuni puternice către' o lume de tot nouă şi visată de noi toţi. Spaţiul liber şi simplicitatea, iată deviza artelor moderne ; cu aceasta vor putea ele insufla tuturor eroismul şi un suflet curat."

Ceea ce Odobescu doreşte, aşadar, este o artă populară, acordată cu gustul şi năzuinţele mulţimilor, aşa cum s-a întîmplat de cîteva ori în istorie, în evul mediu sau în Grecia secolului al V-lea, pe care de altfel n-o aminteşte. Această formă de artă, marea artă, o opune el varietăţilor ei de curte şi burgheze. Aplicîndu-şi viziunea în feluritele domenii artistice, el ne evocă mai întîi muzica medievală. „Ascultînd-o, un respect adînc *şi o* supunere oarbă veneau negreşit în inimile acelor oameni din veacul de miiloc pline de nedreptate şi tiranie, acelor oameni care căutau în biserică mîngîierea suferinţelor lor din toate minutele." Muzica religioasă ia forme regulate şi reci odată cu Cherubini şi Spontini. Mozart îi mai înalţă încă un monument de seamă în *Recmiemid* său, dar în genere muzica religioasă apune în vremurile mai noi. între timp,

^

;

„revoluţiile şi războaiele religoase fac să se nască o muzica nouă ; poporul, luptîndu-se pentru întîia oară de bunăvoie şi în interesul său, găsi acorduri delicioase şi energice, dar crude şi abrupte pentru a-şi exprima patimile sale". Este amintită muzica husiţilor şi puritanilor. Contrastul este stabilit îndată în operele (moderne ale unui Bellini şi Donizetti,^ în care se recunoaşte „ceva care se află mai^ în raport cu micile teatre, cu micul public al societăţii de astăzi decît cu vasta şi majestoasa întindere a creaţiunilor viitoare". Mai aproape de această ţintă stă *Wilhelm Tell* a lui Rossini, *Lombarii* [1] a lui Veidi, adică opere inspirate de luptele pentru libertate şi de eroismul popoarelor. Mai mult preţuieşte însă Odobescu muzica Germaniei, „fiică a poporului". Ne sînt amintite *Don Juan* a lui Mozart, *Freischiitz* a lui Weber, *Hughenoţii* lui Meyerbeer, dar mai presus de toate muzica lui Beethoven, în care admiră folosirea oîntecului popular, şi adînoul sentiment al naturii, într-o pagină, vrednică a sta alături de cele mai bune descrieri ale unor opere de artă, în *Pseudo-Kyneghetikos* şi în *Istoria archeologiei,* ne este evocat tabloul armonic al furtunii din *Simfonia pastorală.* „Omul care a simţit aceste lucruri nu le-a scris pentru un auditoriu de cîţiva oameni, ci pentru tot cel ce simte, adică pentru tot omul." Nu este izbitoare deosebirea dintre inspiraţia pastorală a lui Beethoven şi aceea a lui Haydn, compozitor al saloanelor aristocratice, evocîndu-ne păstoriţe şi păstori deghizaţi ? Răspunzînd sensibilităţii mulţimilor, melodiile lui Beethoven au ajuns a fi cîntate în toate casele germane. „Iată^cum ar trebui să fie muzica noastră, astfel încît ţăranul să recunoască într-însa doina şi alte cîntece favorite ale sale. Ţelul e însemnat, n-avem decît să-l ajungem." Tînărul conferenţiar nu se mărginea deci la analiza marilor curente ale muzicii universale, ci trecea la apeluri directe, adresate contemporanilor, pentru crearea unei muzici româneşti.

Analiza cîtorva momente din istoria picturii justifică aceeaşi concepţie. Contemplînd arta italiană, el întăreşte ideea că şi aceasta „e adevărata expresiune a sufletului unui popor şi al unei epoce. Cînd, spre pildă, Rafael zugrăvea acele fecioare de o frumuseţe fără pată, toate fiice ale poporului, el

[1] E vorba de / *Lombardi nella prima erodata,* opera lui Verdi din 1843.

exprima negreşit simţământul cel mai adînc al Italiei, al acelei ţări înamorate, ca Grecia veche, de formă şi îmbătată de îneîntătoarea ei natură". în epoca absolutismului regal, ,,arta nu mai servi decît la petrecerea curţii". E amintit Watteau. David, în timpul revoluţiei franceze, se inspiră din civismul antic, dar pictura lui e rece. Pictura se prăbuşeşte în Restauraţie. Este preţuit totuşi Gericault care „zugrăvi durerea de care i se umplu sufletul văzîndu-şi patria căzînd în acea josnicie". Scena de naufragiu din *Le râdeau de la Meduse* îi apare cu sens simbolic. Prud'hon e ,,un artist al desperării". Sub Ludovic Filip, regele burghez : ,,o mulţime de pictori nevrednici". Viitorul va fi al „picturii istorice... care, aducînd aminte gloriile trecute, să insufle credinţă şi putere..."

Consideraţii interesante sînt consacrate şi sculpturii în care admiră mai cu seamă varietatea ei clasică şi neoclasică, pe Praxitele şi pe Canova. Vorbitorul ajunge astfel să se ocupe de arhitectură. Marile creaţii arhitecturale sînt întotdeauna opera unui popor întreg, niciodată a unui artist individual. Aceştia n-au putut da decît opere bastarde. Ce creaţii vor produce timpurile noi ale democraţiei ? „Cererea lumii nouă -— scrie Odobescu — este libertatea, adică spaţiu, egalitate sau dreptate, adică dreapta împărţire a tuturor liniilor ; în sfîrşit, frăţie sau adunarea omenirii spre a putea împărtăşi simţirile frăţeşti cu ceilalţi concetăţeni."

Noua arhitectură va trebui să dezvolte linia locuinţei tradiţionale a poporului. Numai pe această cale se va putea ivi un stil arhitectural românesc. Cît priveşte felul construcţiilor, considerate după destinaţia lor, pe care le va ridica viitorul, Odobescu enumera pe acele ale discuţiei şi deliberării (parlamente, cluburi), pe acele ale învăţăturii (amfiteatre, biblioteci, cabinete pentru colecţii (ştiinţifice, sere, pe care le numeşte „florării sub coveltir"), pe acele ale desfătării artistice (teatre, săli de concerte, muzee de artă). Odobescu nu uită să menţioneze şi marea înflorire pe care o va cunoaşte sectorul arhitectural consacrat industriei, numită, cu un termen învechit chiar în epoca lui, ^manufactură" ; acele construcţii vor trebui a fi vrednice „a conţine şi a îndeplini numeroasele tendinţe ale lumii lucrătoare". Vorbind curînd după înfiinţarea „atelierelor naţionale" ale lui Louis Blanc, el vede înălţîndu-se „ateliere, unde lucrul comun va produce acea egalitate şi frăţie atît de dorită între cetăţeni". Locuinţele lumii muncitoare li se vor

adăuga acestora. Problema noii arhitecturi se lărgeşte astfel într-un program social în care răsună accente ale socialismului utopic. Adresîndu-se tinerilor arhitecţi ai generaţiei sale, conferenţiarul îi îndeamnă : ,,Studiind caracterul patriei noastre şi trebuinţele ei, cei din noi cari se îndeletnicesc cu această artă să dea României bazele artei sale naţionale".

Conferinţa *Viitorul artelor în România,* pe care Odobescu o ţine la 17 ani, conţine deci programul realizat treptat de toţi artiştii care au căutat de atunci un stil naţional în arte : Theodor Aman, Grigorescu şi Mirea, I. Mincu şi George Enescu, pentru a nu mai vorbi de cei mai tineri veniţi pe urmele acestora.

Interesul comunicării lui Odobescu se mai păstrează şi astăzi, şi meditarea ei poate fi încă recomandată compozitorilor, pictorilor şi arhitecţilor noi. Numai prejudecata care a văzut atîta timp în Odobescu un „scriitor aristocrat", un „boier conservator" poate explica lunga nesocotire a unui text atît de important.

în timp ce frecventa cercul revoluţionarilor şi studenţilor români din Paris, Odobescu lucrează cu hărnicie. Nu ştim ce şcoală va fr urmat el în această vreme, dar urma aplicaţiei lui ni s-a păstrat în cîteva scrieri şi proiecte literare. Printre acestea se află schiţa unei noi drame în proză, inspirată de episodul lui Urbain Grandier, aşa cum îl povesteşte' Alfred de Vigny în romanul istoric *Cinq-Mars.* Episodul este dramatizat, tot în 1851, de Alexandre Dumas-tatăl. Manuscrisele lui Odobescu păstrează, împreună cu proiectele dramatice din ţară, naraţiunea subiectului, distribuirea lui pe scene şi un dialog scris cu patetismul obişnuit acestui fel de lucrări literare. Eroul este un personaj istoric, preotul Urbain Grandier, ars pe rug la Loudun, în 1634, sub învinuirea de a fi deimtonizat pe călugăriţele ursuline din acelaşi oraş. Urbain Grandier, „om cu idei mari şi înaintate asupra demnităţii omenirii şi a patriei lui", este urmărit de cardinalul Richelieu, pe care îl atacase de mai multe ori prin vorbă şi scris. Este vorba deci de o intrigă ţesută de puterile întunecate ale absolutismului împotriva cuiva care lupta împotriva lor. Ioana de Belfiel, stareţa unei mănăstiri de ursuline, îndrăgostindu-se de Urbain, al cărui nume îl pronunţă în extaz, este surprinsă de Laetancie, egumenul mănăstirii. Această împrejurare este folosită de Richelieu care trimite pe Laubardemont, consilier de stat, cu misiunea de

a-l pierde pe Urbain. Prigonitul vrea să se refugieze, dar, ducîndu-se s-o vadă mai întîi pe frumoasa orfană Magdalena de Brou, pe care o iubea, este surprins şi aruncat în temniţă. Magdalena, împreună cu Daniil, fiul lui Laubardemont, încearcă să-l salveze, dar nu izbutesc. Urbain e judecat şi condamnat la moarte. Magdalena înnebuneşte. Proiectul dramei adaugă deci episoade noi naraţiunii lui Vigny în capitolele II-V ale romanului său şi se leagă cu tendinţe libertare care nu erau deloc acelea ale autorului lui *Cinq-Mars.*

Tot în acelaşi an, dar publicat în anul următor, la Bucureşti, în *Calendarul literar pe anul 1852* al lui Rosetti şi Winternalder, datează articolul *Ioana d'Arc> fecioara din Orleans.* Naraţiunea urmează expunerea lui Michelet din *Istoria Franţei,* ale cărei prime şase volume sfîrşiseră să apară în 1846. Ioana d'Arc era eroina care dăduse Franţei unitatea ei prin alungarea ocupantului englez. Figura ei de martiră, luptînd pentru libertatea patriei, s-a impus adeseori reverenţei patrioţilor mult dincolo de hotarele Franţei. Prezentarea ei în schiţa lui Odobescu şi tipărirea acesteia în *Calendarul* lui Rosetti se leagă deci cu un îndemn mai general al vremii.

Interesului pentru istoria Franţei i se adaugă acela pentru literaturile vechi. Din aceeaşi vreme datează traducerile lui Odobescu : treisprezece ode din Horaţiu, primul cîntec al *Iliadei* şi al *Odiseei,* începutul primului cîntec al *Georgicelor* lui Virgil — toate într-o proză cadenţată. Activitatea de traducător a lui Odobescu va continua pînă tîrziu, făcînd să profite de ea şi alte lucrări ale sale. în *Pseudo-Kyneghetikos* va introduce invocaţia Venerei din *De rerum natura* a lui Lucreţiu. în 1894 va mai da două traduceri din *Mhnii* lui Herondas, descoperiţi atunci de curînd. Deocamdată, în anii studiilor la Paris, va închega din cercetările sale clasice un articol asupra *Satirei latine,* sprijinit nu numai pe cunoaşterea vechilor texte, dar şi pe comentatorii lor mai vechi şi mai noi, pe care îl va publica Alecsandri în *România literară* din 1855.

Anul 1852 aduce evenimentul unei scurte călătorii la Londra, abia o săptămînă, la începutul lunii august, în tovărăşia tatălui şi a unor prieteni români. Memorialul impresiilor londoneze, întocmit la înapoierea în Paris, ne aduce viu în faţă imaginea tînărului de 18 ani, gata mai totdeauna să zîmbească, atent la înfăţişările lumii exterioare, curios de moravuri străine şi de monumentele artei, pe care este capabil sa le înţe-

leagă în specificul lor naţional. La Westminster Abbey, călătorul remarcă un gotic „mai aspru decît acel al catedralelor de pe continent, „dovadă de o imaginaţie mai răcită şi de un duh mai puţin fantastic". Contemplînd capetele din interiorul catedralei, el observă „un alt caracter al societăţii engleze, caracter care este însă în Englitera destul de învederat, adică stăruinţa obiceielor feudale pînă în ziua de astăzi". Pentru a-i întări impresia, Turnul Londrei îi apare ca o cetăţuie războinică, cu „ţepene ziduri de piatră, poduri cu lanţuri, ostaşi sub arme", cu slujitori îmbrăcaţi în vechile costume ale curţii engleze, păzind „rămăşiţele strămoşeşti şi cununa cu emblemele crăieşti". Peripeţiile călătoriei, cu grozavele zguduituri ale navei la înapoiere, se încheie cu notarea impresiei generale lăsate de poporul în mijlocul căruia rămăsese de altfel atît de puţin, cu marea lui „putere morală". După notaţiile *Peregrinului transilvan* ale lui I. Codru-Drăiguşanu este prima impresie despre Anglia şi englezi a unui călător român, care, observîndu-i în epoca victoriană, reţine — ca şi alţi călători de pe continent ai acelei vremi — asociaţia atît de curioasă a individualismului burghez cu decorul lui feudal, menţinut în mare parte prin tradiţionalismul coroanei.

La sfîrşitul anului 1853 Odobescu trece bacalaureatul în litere în faţa unei comisii prezidate de Saint-Marc de Girardin, profesor la Sorbona, foiletonist la *Journal des Debats,* opoziţionist liberal sub Napoleon al III-lea. Odobescu devine student al Facultăţii de litere din Paris, unde ascultă încă pe latinistul Henri Patin, pe elenistul Egger, cu care rămîne pînă tîrziu în relaţii.

Epoca se consacra studiilor istorice şi arheologice. Jules Quicherat preda arheologia naţională la ficole des Chartres. Luase fiinţă şcoala franceză la Atena. Beule descoperise poarta Acropoleiji publică, în 1854, marele său memoriu asupra Acropolei, încă din 1837 se fundase, sub inspiraţia lui Guizot, Comisiunea monumentelor istorice a Franţei. Vitet, apoi Prosper Merimee sînt numiţi inspectori generali ai acestei comisiuni şi se dedică sarcinii de inventariere a vechilor monumente. Viol-Iet4e-Duc, celebrul arhitect, restauratorul monumentelor medievale, face să apară din 1854 *Dicţionarul* său asupra monumentelor din sec. XI-XVI — opera lui monumentală.

^ Este sigur că Odobescu a urmărit toată această mişcare ştiinţifică. înainte de a-şi încheia studiile universitare, pe care

le curmă prin părăsirea examenului de licență, se înapoiază în țară, luînd de la Viena calea apei. Evenimentul este comemorat în *întoarcerea în țară pe Dunăre,* datată din septembrie 1855, odă în cadențe amintind pe-ale lui Alecsandri, plină de pasiune patriotică, pe care poetul moldovean o publică în revista sa.

Odobescu începe o carieră funcționărească. Este mai întîi şef de masă la Postelnicie (Ministerul de externe), apoi procuror la Curtea de apel din Bucureşti, apoi membru al „Comisiei documentale" şi al celei istorice, la Ministerul cultelor, unde îl regăseşte pe Petrache Poenaru. în 1857 întreprinde o primă călătorie în județul Argeş şi în Oltenia, pentru a cerceta mănăstirile şi monumentele locurilor. Dar tot în acelaşi an scriitorul atingea o nouă etapă a creației sale, compunînd narațiunea *Mihnea-vodă cel Rău,* urmată în 1860 de *Doamna Chiajna,* adică *Scenele istorice din cronicele Țării Româneşti.*

Scenele istorice sînt scrierile lui Odobescu mai mult şi mai des tipărite. în afară de locul primei lor publicări, ele au reapărut de alte şaisprezece ori, pînă la 1894, în ediții îngrijite de autor, de atunci încoace de numeroşii lui editori şi comentatori. Pe *Scenele istorice* se întemeiază, aşadar, partea cea mai întinsă a reputației lierare a lui Odobescu. Scriitorul le-a prezentat totuşi cu modestie în volumaşul care le ireproducea în 1860 (după ce apăruseră mai întîi, prima în *Românul* din 1857, a doua în *Revista Carpaților* din 1860). în prefață Odobescu declară : „După titlul şi după copirlinderea acestui mic volum, fieşcine va vedea c-am avut drept model frumoasa nuvelă istorică a lui C. Negruzzi asupra lui Alexandru Lăpuşneanu. Ca orice imitație, încercările mele sînt negreşit ou mult mai prejos de acel mic cap d-operă; în lipsa talentului, m-am silit cel puțin să păstrez, pre cît s-a putut, formele şi limba letopisețelor naționale cu care, în dreptate, se poate lăuda mai vîrtos Țara Moldovei; să adun datine, numiri şi cuvinte bătrîneşti spre a colora aceste două episoduri culese din cronicele vechi. Faptele istorice ale unei țări sau ale unei epoce au totdeauna un interes mai viu cînd traiul şi ideile, obiceiele şi graiul de acolo sau de atunci ne sînt cunoscute. Scopul romanțelor istorice este, în parte, d-a ni le arăta ; asta este şi folosul lor instructiv. Cei ce pat mult izbutesc a caracteriza, într-asemenea scrieri uşoare, o

epohe sau o nație ; cei cu bunăvoință, dar cu mai slabe mijloace, foc, ca imine, încercări !"

Scriitorul a ținut deci să-şi plătească datoria de recunoştință lui C. Negruzzi, creatorul nuvelei istorice în literatura noastră, şi a explicat metoda şi țintele lui în cadrul „romanțelor istorice", al căror gen îl defineşte.

Interesant este de relevat, printre însemnările lui Odobescu, faptul de a fi folosit limba letopisețelor, mai cu seamă a celor moldoveneşti, deşi subiectele sale sînt împrumutate cronicilor muntene. Spicuind în cronici nu numai evenimente şi expresii, dar şi datini, autorul a căutat să restabilească culoarea locală, exigență fundamentală a romanului istoric, aşa cum l-a creat Walter Scott, la începutul veacului trecut, şi cum l-a răspîndit romantismul în toate literaturile lumii. Scopul acestui fel de romane (sau de „romanțe", cum spune Odobescu într-un moment în care forma cuvîntului nu era încă fixată) ar fi, deci, de a ne arăta modul de a trăi al oamenilor de altădată, obiceiurile şi graiul lor, caracteristicile națiunilor şi epocilor, aşadar un scop „instructiv".

Istoricii literari mai noi s-au întrebat dacă „scenele istorice" trebuiesc considerate ca produse beletristice, ca nişte nuvele sau ca opere istorice romanțate. Dezbaterea este oarecum oțioasă deoarece creatorul genului în literatura engleză, ca şi continuatorii lui pe continent, un Vigny, un Hugo, un Merimee, pentru a nu mai vorbi de Vitet, care cu ale sale *Scenes historiques* în formă dramatică împrumută scriitorului român subtitlul său, toți au pus la baza operelor lor documentarea istorică sau arheologică cea mai serioasă. Prin acest fundament de „cunoştințe" se deosebeşte romanul istoric al romanticilor de predecesorul lui din preromantism, romanul „gotic" şi „terifiant", dar şi fantezist, al lui Horace Walpole, Ann Radoliffe, Lewis şi alții.

Declarația lui Odobescu despre scopul „instructiv" al narațiunilor sale nu schimbă nimic din caracterul lor literar. Scriitorul a procedat la fel cu C. Negruzzi în *Alexandru Lăpuşneanu* şi cu prototipurile lui în literaturile apusene; a îmbinat adică referințele documentare cu episoadele menite să le întregească sau să le dezvolte pe acestea prin folosința narațiunii, a descrierii sau a dialogului. Nici faptul că Odobescu citează pe vechii cronicari, pentru a justifica alegațiile sale, nu-l deosebeşte de alți romancieri sau nuvelişti istorici, pro-

ducerea documentelor prelucrate fiind o metodă cu totul generală.

Documentarea lui Odobescu a fost dintre cele mai întinse. Bibliografia consultată de acesta şi citată numai prin autorii lor este cunoscută. Izvorul principal al „scenelor" se găseşte în *Istoriile domnilor Ţării Româneşti* ale lui Constantin Căpitanul sau, după unii, ale lui Radu Popescu, apoi în *Istoria Ţării Româneşti de cînd au descălecat românii* a cronicarului anonim identificat mai tîrziu în persoana lui Stoica Ludesou, ambele publicate de Bălcescu şi Laurian în *Magazin istoric pentru Dacia,* voi. I (1845) şi IV (1847). Faptele povestite de cronicarii munteni au mai fost controlate în *Hronica românilor* de Gheorghe Şincai, apărută în trei volume la Iaşi, în 1853, din care scriitorul ia cunoştinţă şi de cronicile străine ale lui Fr. Forgacs, Michael Sigler, Nicolaus Olahus, Martin Crusius, Henricus Hilarius. Date asupra moravurilor timpului culege Odobescu din *Descriptio Moldaviae* a lui Dimitrie Cantemir, apărută în noua traducere a lui V. Vîrnav, la Iaşi, în 1851 ; apoi în cronica lui Miron Costin, care, împreună cu aceea a lui Gr. Ureche, consultată de asemenea, fuseseră de curînd publicate de M. Kogălniceanu ; apoi în scrierea lui N. Bălcescu : *Puterea armată şi arta militară de la întemeierea Principatului Valahiei pînă acum,* 1844. în fine, Odobescu pune la contribuţie numeroase opere străine : *Geschichte des osmanischen Reiches,* 1827-1835, a lui Joseph von Hammer ; *Geschichte der Moldau und Walackey,* 1804, a lui Johann Christian Engel, cunoscut şi prin Şincai; apoi scrierile istoricilor greci, *Istoria vechei Dacii,* 1818, a lui Dionisie Fotino ; *Istoria Ţării Româneşti,* 1806, a Fraţilor Tunusli, la care se adaugă *Historia Byzantina,* 1680, a lui Du Cange şi *Oriens Christianus,* 1740, a lui Michel Le Quien ; în fine, vastul tratat modern, *Storia universale,* 1838-46, de Cesare Cantu şi monografia lui Scherer : *Histoire du commerce de toutes Ies nations,* 1857.

Documentarea lui Odobescu este deci impunătoare. Cu bună dreptate s-a observat că, în aceeaşi epocă, numai N. Bălcescu şi M. Kogălniceanu dispuneau de o informaţie istorică la fel de vastă.

Stăpînind cunoştinţe atît de întinse, Odobescu nu se gîndeşte însă să dea o lucrare de erudiţie, ci nişte nuvele istorice, procedînd ca toţi reprezentanţii genului atît de gustat atunci. Porneşte adică de la informaţia istorică pe care o completează

prin scena care o dezvoltă. Astfel, cînd scriitorul află din izvorul lui că Mihnea a fost surprins de un copil al boierului Pîrvu pe cînd se sfătuia cu credinciosul Stoica asupra chipului de a scăpa de rivalii lui, Odobescu închipuie posibilul dialog tainic al celor doi complici. Cînd izvoarele spun că Mircea, fiul lui Mihnea, a fost atacat de Neagoe şi de trupele lui în mănăstirea Coziei, scurta însemnare a cronicilor este pusă în scenă de noul povestitor al întîmplării, care închipuie cadrul ei, dialogurile ce s-au putut înjgheba, figurile actorilor, mişcările lor. Din cele cîteva rînduri ale însemnării cronicarului rezultă astfel două pagini întregi. Alteori scene şi episoade sînt pe de-a-ntregul fictive, ca de pildă aceea a idilei şi a răpirii Anei, fiica Chiajnei şi mireasa lui Andronic Cantacuzinul, de către Radu Socol. La fel, elementele scenăriei sînt în parte împrumutate, în parte închipuite. Culoarea locală, pitorescul vestimentar şi de moravuri, acel al ceremoniilor şi petrecerilor, zugrăvirea realistă a epocii în ansamblul ei, este împrumutată vechilor cronici, în timp ce. elementele naturale ale scenăriei sînt datorite numai talentului descriptiv al autorului.

Dar cu toate că *Scenele istorice* stau pe o temelie de informaţie destul de largă, starea contemporană a cercetărilor nu le-a scutit de confuzii de persoane, anacronisme şi contraziceri, puse în lumină de cercetările mai noi. Scriitorul a dat două episoade din istoria românilor în secolul al XVI-lea, şi anume din epoca luptelor dintre Drăeuleşti şi Basarabeşti. *Mihnea-vodă cel Rău* ne povesteşte împrejurările domniei acestuia, chemat pe tronul Munteniei după moartea lui Radu-vodă (1508), cruzimea şi desfrînarea lui, ridicarea lui Neagoe cu armele, fuga tiranului la Sibiu şi uciderea lui de boierii conjuraţi, care îl urmăresc acolo (1510).

A doua „scenă" stă în legătură cu cea dintîi. Doamna Ohiiajnia, soţia lui Mircea Ciobanul, presupusul fiu al lui Mihnea, rămasă văduvă (1560), apără tronul fiului nevîrstnic, Petru, de uneltirile vechilor duşmani, ale Biasarabeştilor. Pentru a-şi întări influenţa la Poartă, Chiajna pune la cale căsătoria ficei Aneuţa cu bogatul Andronic Gantaeuzin, în ciuda înclinării fetei pentru tînărul boier Radu Socol, îndrăgostit la rîndu-i de fata Ghiajnei, cu toată vechea dezbinare (dintre familiile lor. Căsătoria este zădărnicită de răpirea Anouţei, dusă apoi de iubitul ei în vechea culă ruinată de la Motru. Chiajna trimite ucigaşi

care-l doboară pe Radu, şi Anca va rătăci de-aci înainte în pustietate, unde o revede o singură dată cumplita ei mamă, mereu stăpînită de patima puterii, pînă cînd cade ea însăşi sub loviturile boierilor moldoveni, ridicaţi împotriva uneltirilor menite să aşeze în scaunul Moldovei pe slăbănogul Petru.

Erorile de fapt ale acestor povestiri nu sînt însă puţine. Cercetarea mai nouă le-a rectificat. Mihnea nu era fiul armaşului Dracea, ca în nuvela lui Odobescu. Tatăl lui era Vlad Ţepeş. Mircea Ciobanul, soţul Chiajnei, nu era fiul lui Mihnea şi tatăl lui Petru Şchiopul, ca la Odobescu. Un Mircea, fiul lui Mihnea, este altă persoană decît Mircea Ciobanul care era fiul lui Radu cel Mare şi tatăl lui Petru cel Tînăr. Mircea, fiul lui Mihnea, n-a domnit niciodată. Neagoe Basarab nu era fiul vornicului Pîrvu Craiovescu, ci al lui Basarab cel Tînăr, zis şi Ţepeluş. Din conjuraţia de la Sibiu împotriva lui Mihnea n-a făcut parte Radu, spătarul din Albeşti, ci un Albu vistierul. Chiajna nu se putea mărita pe vremea domniei lui Mihnea, deoarece se naşte cam la vreo 15 ani după alungarea acestuia. Ea n-a murit în tabăra de la Săpăţeni, pe Milcov, răpusă de moldoveni, ci douăzeci de ani mai tîrziu, la Constantinopol, după ce soarta ei cunoscuse alte înălţări şi căderi. Anca, fiica Doamnei Chiajna, n-a fost căsătorită cu Andronic, ci cu Radu Socol, apoi cu un Ban Neagoe. O altă fată a Chiajnei, Mirina, s-a căsătorit cu un Cantacuzin, dar nu cu Andronic, fiul lui Cantacuzin Şeitanoglu, ci chiar cu acesta. Reşedinţa domnească în timpul lui Mihnea nu mai era Curtea-de-Argeş, ci Tîrgoviştea. Clopotele bisericii lui Bucur nu puteau suna la nunta lui Miricea Ciobanul deoarece (mica biserică ide pe malul Dîmboviţei a fost clădită abia în veacul al XVIII-lea. Adevărul istoric este, astfel, adeseori sacrificat în *Scenele istorice,* cu toată rîvna autorului de a le întemeia pe cunoştinţa cea mai completă a izvoarelor.

Interesul naraţiunilor lui Odobescu stă însă în evocarea unei epoci întunecate, a grozăviei ei sîngeroase, aşa cum au făcut adeseori romanele şi dramele istorice ale preromantismului şi romantismului. *Scenele* lui Odobescu sînt tablouri ale trecutului tenebros văzut prin prisma unui suflet democrat modern. Competiţiile boierilor şi luptele pretendenţilor la domnie se detaşează pe fundalul suferinţei obşteşti. Cînd bătrînul Dracea, armaşul din Măneşti, gata să-şi dea duhul, încredinţează lui Mihnea moştenirea urii lui nestinse împotriva Basarabeştilor, „glasul i se curmă ; ca un fior i se strecură prin tot trupul şi rămase încleştat... Atunci, în mijlocul acelei tăceri de spaimă, prin care trecea suflarea morţii, în loc de sunetul cuvios al clopotelor se auzi o zăngăietură înfundată de cătuşe şi de lanţuri. Erau bieţii vecini robiţi şi puşi în fiare de răposatul armaş, cari zăceau aruncaţi în fundul pivniţelor cetăţuii sale, şi acum, în mijlocul nopţii, îşi scuturau dureroasele lor lanţuri."

Cînd Chiajna dă o raită prin oraşele Olteniei pentru a îngrozi pe cei ce s-ar fi putut opune planurilor ei, ea „găsi mai pretutindeni casele boiereşti pustiite ; cari nu pierise de sabia slujitorilor domneşti fugise în pribegie ; moşnenii ce mai rămăsese, împreună cu opinca, răbdau păsul ţării şi nici măcar aduseră jeluiri Doamnei. Ce-i bună românului jeluirea cînd urechea ce-l ascultă e totuna cu mîna ce-l apasă ? Tace pînă ce Dumnezeu prinde într-o zi milă de dînsul, ori pînă ce însuşi se îneacă cu răbdarea ş-atunoi îşi face singur dreptate !"

Mihnea este numit în mai multe rînduri „tiran". Epitetul este împrumutat vocabularului paşoptist şi corespunde repulsiei celei mai adinei a spiritelor înaintate ale vremii. *Scenele istorice* încarnează figura unor tirani odioşi înconjuraţi de suferinţa populară, către care simţim că se îndreaptă simpatia scriitorului.

Scenele istorice reprezintă un moment al dezvoltării romantismului în literatura noastră. Situaţiile şi aspectele caracteristice ale romantismului se regăsesc din belşug în povestirile lui Odobescu : contrastele puternice ale caracterelor (demonica Doamnă Chiajna şi îngereasca Ancuţă, frumosul şi nobilul tînăr Radu, alături de urîtul şi îmbuibatul Andronic Cantacuzin), răpiri şi conjuraţii, atacuri nocturne, romanţe şi serenade, cavalcada amanţilor înlănţuiţi, ruine, feerie nocturnă şi selenară, dragoste, crimă şi nebunie. Recuzita romantică a fost din plin pusă la contribuţie de Odobescu. Scriitorul respiră în atmosfera romantică, dar punerea în legătură a „scenelor" sale cu episoade precise ale unor opere străine este o lucrare care dă rezultate cu totul discutabile. Cercetarea izvoarelor a găsit totuşi aci un larg cîmp de aplicaţie. Este sigur că Odobescu a frecventat beletristica istorică a romantismului încă din anii adolescenţei, cînd încearcă să prelucreze pentru scenă un episod al romanului istoric al lui Alfred de Vigny. în *Mihnea-vodă cel Rău* şi în *Doamna Chiajna* nu s-a crezut însă a se putea

identifica ecouri din romanele istorice franceze, ci din unul datorit creatorului englez al genului, din *The Bride of Lammermoor* (1819) al lui Walter Scott. Scena în care armasul Dracea, pe patul de moarte, îi încredinţează lui Mihnea sarcina de a lovi în neamul rival al Basarabilor, tabloul alaiului de înmormîntare a lui Mircea Ciobanul, iubirea dintre Ancuţa şi Radu Socol, ba chiar caracterul însuşi al Doamnei Chiajna au fost considerate de unii cercetători drept nişte simple împrumuturi.

Apropieri de motive între opere literare deosebite se pot face însă fără nici o limită. Pentru orice situaţie narată, literatura universală poate produce numeroase analogii. Cercetătorii care socotesc că o operă literară este un mozaic de influenţe, şi nu un întreg unitar, pot continua jocul lor fără să se oprească. E mai bine deci să părăsim domeniul acestor apropieri infructuoase. în realitate, acţiunea celor două „scene istorice" nu este îndatorată modelului străin, ci cunoaşterii izvoarelor interne şi viziunii formate, prin frecventarea lor, asupra istoriei Ţării Româneşti în veacul al XVI-lea, adică a acelei epoci a feudalităţii româneşti în care luptele intestine dintre reprezentanţii claselor stăpînitoare sfărîmau unitatea ţării şi o dădeau pe mîna turcilor. Aceste lupte se desfăşurau fără nici o participare a poporului, martorul înlănţuit în hrubele culelor boiereşti, al unei rivalităţi care nu se putea sfîrşi cu vreun folos pentru el.

Izvoarele recunoscute de Odobescu, în afară de cele cronicăreşti şi istorice, sînt acele aflate în folclorul naţional, îmbogăţit la 1852 prin culegerea de *Poezii populare* a lui Vasile Alecsandri. Astfel, descriind petrecerile desfăşurate la curtea Chiajnei cu prilejul nunţii fetelor ei, scriitorul zugrăveşte, lupta dreaptă a voinicilor români, invocînd ca izvor balada lui *Mihu Copilul.* Pentru caralcterizarea munteanului ca „om viclean" şi a moldoveanului ca „ortoman şi dănos la inimă, şi la suflet fălos", scriitorul ne indică izvorul în balada lui *Gruie Grozovanu.* în fine, tradiţiile populare vin să completeze informaţiile culese în cronici şi în .folclor. Scena ospătarii boierilor lui Mihnea cu un pilaf amestecat cu boabe de mărgăritar care le sfărîmă dinţii şi le sîngerează gurile clevetitoare se datoreşte unei tradiţii orale. Amintirea scamatorilor, care înmulţeau căciulile la petrecerile rînduite de Chiajna, s-a transmis printr-o tradiţie de la o nuntă sub Constantin Ipsilante.

La fel a ajuns pînă la Odobescu legenda despre icoana înapoiată singură la Mănăstirea dintr-un-lemn.

Dezvoltînd teme istorice şi folosind, în acest scop, vechile cronici şi folclorul, Odobescu, îmbogăţeşte seria naraţiunilor şi poemelor istorice create în spiritul programului *Daciei literare.* Scriitor democratic şi patriot, Odobescu se alătura astfel lui Negruzzi, Alecsandri, Bolintineanu şi multor alţi scriitori ai rodnicei perioade din jurul anului 1848.

S-a adus *Scenelor istorice* învinuirea că episoadele care se succed de-a lungul lor n-au altă legătură decît aceea că sînt relative la personajul central. Compoziţia ar fi lipsită de concentrare dramatică. Obiecţia este exagerată pentru că, în realitate, atît în *Mihnea,* cît şi în *Doamna Chiajna* avem de-a face cu o succesiune continuă şi ascendentă de evenimente care completează imaginea unui caracter şi a unui destin. Dacă scriitorul se lasă pe alocuri ispitit de nararea vreunei desfăşurări de fapte adiacente, acestea nu rămîn niciodată lipsite de legătură cu firul principal ai acţiunii. Expunerea se completează prin alternanţa dintre naraţiune, descriere şi „scene" propriu-zise, adică momente dramatice în care personajele se mişcă şi vorbesc. Aşadar, cadru şi tablouri dinamice. S-ar putea spune că scriitorul care se încercase de mai multe ori pînă acum în compoziţii dramatice rămîne şi de data aceasta pe acelaşi teren, ceea ce îl apropie încă mai strîns de Negruzzi. Naraţiunea şi descrierea sînt pentru el numai mijlocul menit să evoce antecedentele şi ambianţa unei „scene", împrejurarea explică faptul că în descrierile de ceremonii, monumente, costume, Odobescu procedează mai mult cu exactitatea scrupuloasă şi enumerativă a unui istoric şi arheolog decît în felul vizionar al artistului. Iată alaiul încoronării lui Mihnea : „în cap mergeau, ca să deschidă drumul, dorobanţii cu gîrbace şi vînătorii de plai şi de Olt cu lungi săneţe ; în urma lor veneau roşiorii şi verzişorii călări, despărţiţi în căpitănii, fiecare cu steagul ei, purtînd mintene roşii şi verzi; apoi caii domneşti, acoperiţi cu grele harşele de fir şi de mătăsuri ; îndată dupe aceştia, Mihnea însoţit de patru viteji ferentari cu lăncile poleite-n vîrf şi la mînere, şi urmat de boierii de taină, cu vataşii, aprozii, armăşeii şi lipcanii lor" etc.

Descrierile de natură, în care vom recunoaşte mereu partea cea mai fericită a talentului lui Odobescu, sînt însă de o forţă sugestivă superioară, ca aceasta a unei nopţi de iarnă : ,,E

tristă şi urîtă iarna la ţară cînd crivăţul viforos urlă peste cîmpii, cînd norii sau ceaţa întunecă cerul, cînd ploile reci desfundă pămîntul, cînd ţarina-i goală şi năpustită, dumbrava uscată şi plugarul trîndav. Apoi, în lungile nopţi de iarnă, ce întunecime plină de groază ! Ce de şoapte fioroase ! Vîntul vîjîie şi geme ca nişte jalnice glasuri ce plîng din depărtare ; ploaia izbeşte cu o întărîtată stăruire în păreţii şi în ferestrele casei; oblonul se cletină şi scîrţîie pe ţîţînele-i ruginite ; focul bubuie şi trosneşte în cămin, şi uneori o pasăre de noapte, gonită din adăpostul ei de o suflare mai viscoloasă a crivăţului, îşi ia zborul, iscaţînd un ţipăt isfîşietor şi tînguios."

în acest cadru material şi natural se desfăşoară, în fine, *Scenele,* redate mai ales prin dialog şi prin tiradă, mijloace propriu-zis dramatice. Cunoscător al limbii cronicilor şi al poporului, lui Odobescu i se datoreşte dicţiunea de care se vor folosi de aici înainte mai multe generaţii de poeţi dramatici : „ — Unde-s puii de năpîrcă ?... strigă el cu glas răguşit, intrînd în cort cu mîna în şold. Li-a sosit ceasul pieirei ! halal de ei, fîrtaţi ! — Pare-mi-se că-n beţie ţi-ai pierdut cumpătul vorbirii, jupan vornice — rosti Doamna înstrunîndu-şi mînia — or pesemne c-ai mintea ca de prunc într-atîta trupeşie ? — Taci, muiere ; nu bîrfi'! — răspunde Dumbravă — nu doară c-aţi socoti voi că-i Moldova ţară di jac, să ni gioace ca pi urs o mişa pripăşită pi la munteni şi doi feciori di lele fărmecaţi, doi lingăi nătîngi ce li pute botu a lapte?"... etc.

Aşa vor vorbi mai tîrziu eroii dramelor istorice ale lui Delavrancea, cu diferenţa că, după tehnica mai nouă a realismului, autorul *Apusului de soare* pune în gura personajelor sale o vorbire sincopată, construcţii eliptice sau numai coordonate, împrumutate stilului oral, în timp ce Odobescu nu dispreţuieşte construcţiile cu mai multe subordonate sau cu numeroase elemente determinative ale stilului scriptic : „Să pas deci pe calea unde a trecut ea, să calc pe urmele-i deşarte şi, fiindcă soarta a menit-o altuia să fie, cel puţin doru-mi, ca un fum cuvios de tămîie, pretutindeni să se înalţe la dînsa !..." Sau : „Singur, sărman, lipsit de părinţi, de rude, de prieteni, care să prinză milă de mine, lumea îmi e pustie". Fraza debutînd cu determinativele este un procedeu al stilului scriptic, părăsit de autorii dramatici mai noi, atenţi la notarea limbii vorbite, dar utilizat de drama clasică şi romantică.

Prin prezentarea conflictului fundamental al epocii zugrăvite — sîngeroasele ciocniri dintre familiile boiereşti, prin evocarea relaţiilor sociale din acea vreme întunecată, adeseori prin felul dicţiunii personajelor, *Scenele istorice* conţin o serie de preţioase elemente realiste. Aceste opere continuă deci să trezească nu numai interesul istoricilor literari, dar şi pe acela al celor mai largi pături de cititori.

Anul 1860 aduce, împreună cu publicarea în volum a *Scenelor istorice,* călătoria pe care Odobescu, pe atunci membru al „Comisiei doeumentale" şi al celei istorice, o întreprinde pentru a cerceta monumentele istorice din judeţele Argeş şi Vîlcea, din însărcinarea Ministerului cultelor. O primă călătorie în aceeaşi regiune fusese întreprinsă în 1857, cu rezultate de care au folosit *Scenele istorice.* Vederea turnului întărit de la Bujoreni, în Valea Oltului, îi dăduse ideea chindiei lui Socol descrisă în *Doamna Chiajna.* De data aceasta călătoria atinge puncte mai numeroase şi produce roade mai bogate. Odobescu porneşte de la Bucureşti la 18 iunie şi se înapoiază la începutul lui august, însoţit tot timpul de soţia lui, Saşa, născută Prejbeanu, fiică naturală a Ruxandrei Băleanu şi a lui Pavel Kiseleff.[1] Odobescu se căsătorise cu Saşa cu doi ani mai înainte.

Celălalt însoţitor era H. Trenk, pictor elveţian, instalat în ţară, care executa acum desene, acuarele şi picturi în ulei după obiectele de artă şi monumentele văzute, întocmind un album ajuns mai tîrziu în posesiunea muzeului de artă naţională.

Jurnalul acestei călătorii, ţinut cu regularitate de Odobescu şi publicat ca operă postumă în *Convorbiri literare* din 1915 şi 1934, constituie un interesant document nu numai pentru cunoaşterea formaţiei autorului ca arheolog şi istoric al artei, dar şi pentru atîtea din înfăţişările ţării vechi, notate acolo.

[1] Asupra familiei Saşei Odobescu, nepoata a prinţului rus Bagration (varul primar al generalului Bagration din 1812) şi a Zoiei Văcărescu, fiica Alexandrinei (Ruxandra), măritată un timp cu Emanoil Băleanu, legată apoi cu administratorul rus al Principatelor în epoca Regulamentului Organic (1828—1834), Pavel Kiseleff, dc la care a avut patru copii, documentele existente au fost grupate de G. Călinescu în *Studii,* revistă de istorie şi fiîosofie, I, 5 (1952), p. 137 urm.

în călătoria cu trăsura, călare şi pe jos, Odobescu atinge mai întîi Găeştii, apoi Leordenii şi Goleştii, unde drumeţii află de procedeul exterminării lăcustelor, abătute atunci asuprajioldelor, prin „hore de români care le calcă în picioare". Călătorii se opresc la schitul Trivalea din apropierea Piteştilor. De aci, itinerarul continuă spre Tutana, după ce este copiată inscripţia slavonă de pe o cruce de piatră întîlnită în cale. Drumul spre Tutana urca printr-o vale îngustă, cu rare locuinţe omeneşti,^ „cîte un bordei de român ce se ocupă cu strîngere de rînză pentru tăbăcărie". Este lăsat în urmă Plaiul oii, pînă cînd sus „priveliştea dobîndi o întindere minunată... frumoasa vale a Luminilor, şerpuită de Topolog, ocolită de mii de dealuri ce se înalţă unul peste altul, acoperite de holde şi păduri pînă în faţa munţilor cu zăpezi ce se pierdeau în nori de ploaie". De la Tutana, drumeţii coboară pe valea Topologului şi poposesc, în mijlocul nopţii, la mănăstirea Flămînda, de unde a doua zi de dimineaţă se îndreaptă spre schitul Maicilor din Bîscov. Aici sînt însemnate inscripţiile şi pisaniile. Bîscoyul este despărţit de Cotmeanaj>rintr-un deal înalt. Călătorii îl urcăj>e jos. Cercetarea mănăstirii Cotmeana, unde au loc întîmplările povestite în a treia parte a lui *Mihnea-vodă cel Rău,* este făcută mai cu de-amănuntul. Din nefericire, „zidurile vechi sunt mai pretutindeni ascunse sub spoituri şi meremeturi făcute mai din nou, fără nici un gust şi nici un respect pentru antichitate". La Piteşti nu se găsesc cai de poştă pentru că un proprietar al locului „luase cincisprezece cai ca să se întoarcă ia Bucureşti, [după ce] petrecuse vreo săptămînă în Albeşti dînd ospeţe cu lăutari ca să cîştige pe alegători pentru viitoarea alegere". Noaptea, după ce fusese vizitată biserica din Albeşti,^ grupul excursionist ajunge la schitul Bădioeni, căzut în ruinat Stareţa^ „o greacă înecată în judecăţi", trăieşte înconjurată de ostilitatea populaţiei. Odobescu primeşte plîngerea a doua „muieri", precum că stareţa nu le lasă să se gătească, le strică casele şi ascultă pe la ferestre. Drumul greu spre Curtea-de-Argeş este făcut cînd cu trăsura, cînd călare, atingînd o mulţime de alte aşezări. în jurul bisericuţei din Costeşti trăiesc cîteva călugăriţe cerşetoare, care merg prin ţară cu pantahuza. Poziţia^ schitului de pe valea Robăii e minunată. Odobescu cercetează cartea de întemeiere a schitului. La Curtea-de-Argeş călătorii răimîn douăsprezece zile, şi jurnalul dă o descriere bogată a locurilor şi monumentelor, întrezărind

^ ^ T 1 • j Â

posibilitatea restaurării acestora din urmă. într-o zi este urcat drumul foarte anevoios pînă la cetatea lui Vlad Ţepeş. Schitul Văleni nu poate fi cercetat pentru că documentele lui erau în mîinile fostei stareţe, retrasă^ acum pe un petec de mojie, cu casă şi biserică, ridicate după ce jefuise mulţi ani mănăstirea. Droişca se înnămoleşte şi osia ei se rupe, încît^ trebuie pus umărul la roată pentru a o readuce în drumul către Olt. Sînt admiraţi boii cîinenilor, „mari şi înalţi în coarne". Abia la miezul nopţii se ajunge la straja satului Berislăveşti, unde ardea un foc mare. Dar a doua zi, duminică, femeile adunate la horă oferă un frumos spectacol cu iile şi cămăşile lor, cu fotele şi zăveleile cusute cu desenuri subţin şi complicate^ cu pieptarele de oaie, fără mîneci, cu flori de mătăsuri, cu vîlnioele de pînză subţire şi de borangic. Sînt culese date despre fundatorul mănăstirii, un Sandu Bucşenescu. Muntele Mlaca e proprietatea soţiei doctorului Davila. Pădurarul, „un adevărat uriaş", nu ştia nici numele proprietarului. Odobescu îl sfătuieşte cedare de făcut „ca să-şi ia mai bună plată, căci se plîngea^ sărmanul de arendaş". Prin pădurile mlăştinoase joacă focuri, care lui Odobescu i se par printre copacii frunzoşi ca o „lumînare purtată în fugă de un om". Superstiţia comorilor este foarte răspîndită pe aici şi ei i se datoreşte surparea crucii întîlnite în drum. Pădurarul uriaş dă relaţii şi asupra locului numit „mormîntul hoţului", unde zace trupul unui tîlhar de drumul mare, ucis de un surugiu care, deeapitîndu-1, i-a dus apoi capul, în oţet, la Bucureşti. înaintînd de-a lungul Oltului şi trecînd prin Turnul Roşu, călătorii iau calea ^Sibiului. La graniţă, ^vameşii austrieci reţin cîteva exemplare din *Mihnea-vodă*^ Trecînd prin satul Boita, Odobescu notează „acea cultură îngrijită, acei oameni bine îmbrăcaţi şi voioşi, toţi români ca şi noi, dar mai harnici, mai deprinşi la muncă şi la bine decît pe partea cealaltă a munţilor. Cînd treceam noi era tocmai la seceră, şi era o adevărată plăcere a te uita cu ce silinţă şi cu ce veselie lucrau toţi, bărbaţii, femeile şi copiii!..."

Odobescu are deci impresia că/exploatarea ţărănimii este mai puţin cruntă aici decît în judul Carpaţilor,^ fără să înţeleagă bine că aspectul bunei stări se datora stadiului de dezvoltare economică a Ardealului, mai înaintat decît acel al principatelor. La Sibiu este vizitat muzeul Bruckenthal, cu însemnata lui bibliotecă, cu cabinetul de mineralogie şi ornitologie, cu colecţia lui de antichităţi romane, cu galeria de pictură cu-

prinzînd tablouri de Tizian, Murillo şi Rembrandt, de Gerard Dow, Durer, Cranach, Holbein şi alţii. Este admirată vechea catedrală a oraşului, devenită biserică protestantă. Noaptea se aude „trubacid sunînd pe uliţă din trîmbiţă şi spunînd ceasul". Este căutata,^ fireşte, piatra mormîntală a lui Mihnea, însă ea e îngrămădită, împreună cu alte obiecte, într-o atenanţă a bisericii şi nu poate fi văzută. Sibiul săsesc, cu lumea lui burgheză, i se pare călătorului un „oraş materialist".

Se mănîncă mult şi bine. Drumeţii iau cu ei, la înapoiere,, o ploscă cu vin de Volsau, două pîini lungi cu anason, un Gugelhupf şi o Lintzertorte, după ce achită notele încărcate anume pentru *„der grosse Boyar von Walachey"*. Grupul este condus, la înapoierea spre graniţă, de un sas „uriaş, cu ciubote, cu pantalon^ şi cu o fermenuţă de postav albastru prost şi o pălărie lată şi pleoştită ce i se^ bătea de umeri cînd, în tăeăneaîă, se lăsa greu percal". La mănăstirea banului Mareş ot Băjeşti, unde se văd, în băşcile şi bolţile ruinate, locurile în care se puseseră tunurile menite să respingă incursiunile revoluţionarilor unguri din 1849, locuieşte preotul Constantin, care, deşi „declară în multe, rînduri că a fost persecutat sub guvernele trecute, fiind om ide la '48", vădeşte totuşi „cioeoinicia popilor din Bucureşti".

Drumul, cu înfăţişările lui variate, trece pe la Cozia. Odobescu se întreţine cu plutaşii care aduc „bilele de brad" pe Lotru. „Pe acolo, ni se spune, toţi sătenii sunt moşneni, dar nu cunosc lucrul agriculturii, ci se hrănesc mai mult cu vitele şi cu tăierea brazilor de prin păduri ; cei care n-au ieşit din satele lor nu ştiu nici cum e făcut carul." Cercetarea Coziei e întreprinsă cu de-amănuntul. Sînt studiate cărţile, pisaniile, argintăria, un aer vechi şi bine păstrat. Spre schitul Turnului se înalţă stînca numită „masa lui Traian". In ostrovul Caiimăneştilor călătorii iau reşedinţă la micul schit aşezat acolo, făcînd incursiuni în localităţile apropiate. în legătură cu peştera de la Stînişoara e ascultată legenda „sălbatecului, un om gol şi păros, care fugea cît vedea alţi oameni", ale cărui oseminte odihnesc acolo.

Sînt vizitate schitul Frăsineiul, Gorăul şi Fedeleşoiul, Troianul „unde erau adunaţi în 1848 pandurii lui Magheru", apoi viile Drăgăneştilor, mănăstirea din Stăneşti, cu mormintele lui Stroe Buzescu şi ale familiei lui. Această mănăstire închinată patriarhiei din Alexandria şi stăpînită de călugării greci, care

o lasă să se ruineze, stîrneşte indignarea călătorului. „Pentru a treia oară acum am avut ocazie de a vedea cum se poartă călugării greci în ţară la noi : iau veniturile şi lasă în dărăpănare mănăstirile. La Tutana — pustiu, la Beştelei — pustiu ! dar niciodată indignaţia mea n-a fost mai mare decît cînd am văzut suvenirile istoriei noastre, mormintele eroilor noştri lăsate în prada stricăciunii şi a dispreţului de nişte neruşinaţi cămătari ce speculă încă acum cu credinţa şi cucernicia străbunilor noştri. Văzînd ruinele de la Stăneşti am jurat o veşnică ură călugărilor greci şi m-am făgăduit a combate cît îmi va sta în putinţă spre a libera mănăstirile noastre de ruşinosul bir ce-l plătesc la aceşti mişei greci!"

în faţa mizerabilei stări a mănăstirilor greceşti, Odobescu nu recunoaşte însă adevărata pricină a stoarcerii şi^ scurgerii peste graniţă a bogăţiilor ţării, indignarea lui revărsîndu-se numai asupra călugărilor greci, dar nu şi asupra rămăşiţelor feudale care îi favorizau.

De la Stăneşti la Mânu, la Rîmnic şi de acolo mai departe în munţi, unde sînt vizitate peşterile pustnicilor, ^apoi, la înapoiere, pînă la Olăneşti, Govora, Bistriţa şi ia Mănăstirea dintr-un-lemn ; pentru toată această parte a călătoriei jurnalul nu conţine decît însemnări sumare *pro memoria.* Redactarea discursivă alternează cu însemnarea succintă pentru drumul mai departe în munţi, pe piatra Otăsăului, la schitul Pătrunsa, apoi înapoi la Dobriceni, la schitul Arnota şi la cel din Jghiabu, pînă la Stoeneşti. „Ond eraim pe aproape a ieşit şi luna şi mi-a înfăţişat lunca Otăsăului astfel precum o descrisesem în *Doamna Chiajna"* Pretutinideni jurnalul conţine însemnarea cercetării amănunţite a locurilor, monumentelor şi obiectelor, cu lucru pînă noaptea tîrziu, după ostenitoarele isprăvi turistice ale zilei.

Bogatul jurnal al călătoriei din 1860 este un document de mare însemnătate pentru cunoaşterea lui Odobescu şi a epocii lui. Ne apare din el un tînăr istoric şi arheolog în activitate pe teren, dublat de un neostenit drumeţ, grupînd datele observaţiilor lui după multiplul său interes pentru artă, natură şi oameni, mare iubitor al peisajului ţării şi al tradiţiilor ei, mereu atent la stările sociale ale prezentului.

în 1842 alţi doi călători luaseră drumul mănăstirilor olteneşti : Ion Ghica şi Gr. Alexandrescu. *Memorialul de călătorie* al acestuia din urmă, spre deosebire de însemnările lui Odo-

bescu, este o lucrare compusă pentru a fi publicată, cu atitudini literare.

jurnalul lui Odobescu nu-şi propune însă decît să reţie constatări şi impresii care urmau să treacă în alte elaborări, mai ales ştiinţifice. Odobescu nu face literatură, dar paginile lui ne impresionează nu numai prin sîrguinţa investigaţiei specialistului, dar şi prin mărturia minţii atît de deschise a omului care, pornit să cerceteze arta şi trecutul, nu uită niciodată omul şi vremea sa.

Roadele literare ale călătoriei în judeţele Argeş şi Vîlcea s-au vădit curînd. în anul următor, Odobescu publică articolul *Despre odoarele, manuscriptele şi cărţile aflate in mănăstirea Bistriţa* : „Prin scrupuloasa examinare a atîtor rămăşiţe din diferite timpuri, poate cineva studia pînă la oarecare punt ideile artistice, practicile industriale şi relaţiunile de comerţ care au domnit în ţara noastră la deosebite epoce ale dezvoltării ei ; influenţele bizantine, italiene, germane şi moscovite se ivesc suceedîndu-se în arte şi în industrii şi pare că vin să coloreze cu raze mai vii tabelurile aspre şi întunecate ale luptelor noastre politice din trecut". Bogata recoltă de la Bistriţa sugerează ideea unui muzeu de artă naţională al cărui scop ar fi de „a ne înfăţişa o istorie plastică şi figurată a artelor, a industriei şi a negoţului ţărei noastre".

Stăjpiîiminid io concepţie imiodernă a istoriei, Odobescu înţelege cum se poate ajunge prin studiul artei trecutului la cunoaşterea situaţiei economice naţionale. Ni se schiţează organizarea unui astfel de muzeu, cu diferitele lui secţii, completat prin colecţia manuscriselor, incunabulelor şi tipăriturilor atît de rău conservate în biserici şi mănăstiri. Trecînd la studiul diferitelor cărţi şi manuscrise de la Bistriţa, Odobescu publică în primul volum al *Revistei romane* notele lui despre *Psaltirea slavonă comentată de Branco Mladenovici, 1346,* comunicată şi renumitului slavist vienez Miklosieh ; *Manuscriptul de la Chilindar, 1408 ; Cărţile banului Preda Basarab, 1519—1521 ; Trei tetravangheli slavone scrise de mină; Prima tipografie din Ţara Românească.* în revista *Atheneul român* din 1860 apare articolul despre *Antichităţile mănăstirilor Arnota şi Govora ;* iar în 1865 şi 1866, observaţiile asupra *Antichităţilor din mănăstirea Bistriţa,* reluate apoi, într-o nouă prezentare, în *Buletinul Instrucţiunii publice.* La Bistriţa se află şi un epitaf sau aer de la mănăstirea Tihvin din Rusia, datînd din 1601,

pe care Odobescu îl va studia în memoriul publicat de *Drevnosti,* 1874, publicaţia periodică a societăţii arheologice din Moscova. Tuturor acestora li se alătură notiţa despre icoanele în mozaic, apărută în *Annales archeologiques, fondees par Didron,* Paris, 1871. Odată cu atîtea contribuţii se îmbogăţea considerabil cunoaşterea vechii noastre culturi şi era creată arheologia naţională.

*

Rezultatele multor cercetări întreprinse în urmă îl îndeamnă pe Odobescu să publice o revistă. Aceasta e dată la iveală în 1861 sub titlul *Revista română pentru ştiinţe, litere şi arte,* şi apare în fascicole lunare de 10-14 coaie în format mare, întovărăşite de stampe frumos realizate în atelierele lui Rassidescu, pînă în 1863. Precuvîntarea indică programul, mai mult ştiinţific, al revistei care va publica studii în legătură cu .„literatura, istoria, jurisprudenţa, filosofia, artele, ştiinţele exacte şi naturale". Publicaţia era o noutate prin locul care se dădea gîndirii critice şi ştiinţifice. Printre colaboratori întîmpinăm pe I. Ghica, cu un articol asupra *Daciei vechi* <şi un altul despre *Drumurile-de-fier;* pe geologii Gr. Cobălcescu şi Gr. Ştefănescu ; pe naturaliştii E. Bacaloglu şi P. Iatropol şi pe cunoscutul igienist I. Felix ; pe agronomii P. S. Aurelian şi Pană Buescu. I. Fălcoianu dă studii de astronomie. Istoria e reprezentată prin Şt. D. Greceanu şi I. Missail, unul din cei dintîi care adună ştirile contemporane asupra revoluţiei lui Tudor Vladimirescu. Iscălesc studii de economie, finanţe şi drqpt: A. Ghianni, P. Iacovenco, Gr. Gantaeuzino, Racoviţă şi Teulescu. Radu Ionescu şi D. Berindei publică studii de estetică, artă şi arheologie. Este tradus din liimiha germană miemioriul lui L. Reissemberger asupra bisericii de la Curtea-de-Argeş. Creaţia literară e înfăţişată prin poezii de Gr. Alexandrescu, Vasile Alecsandri, D. Bolintineanu, A. Donici. G. Creţeanu tipăreşte nuvela istorică *Lupu Mehedinţeanu,* şi fecundul, dar puţin înzestratul Pantazi Ghica, fratele lui Ion, alte compoziţii narative. Un moment important înscrie N. Filimon cu primul roman al literaturii noastre : *Ciocoii vechi şi noi.* Prin publicarea acestuia, Odobescu dădea un puternic sprijin moral scriitorului a cărui operă reflecta vechi realităţi dureroase ale societăţii româneşti, cu repercusiuni sensibile pînă în epoca sa. Direcţia îşi face o datorie ide pietate tipărind versuri mai vechi,

de V. Cîrlova şi I. Văcărescu, dar mai cu seamă una din operele celejnai însemnate ale lui N. Bălcescu, rămasă necunoscută pînă atunci : *Istoria românilor sub Mihai-vodă Viteazul,* a cărei compunere, începută la^ Paris, trezise desigur în Odobescu dorinţa de a o vedea tipărită.

Am amintit mai sus o parte din contribuţia lui A. Odobescu, care, pe lîngă rezultatele cercetării sale la mănăstirea Bistriţa, publică şi descoperirea făcută la mănăstirea Brîncoveneşti din Hurezii Vîlcei : almanahul astrologie *Foletul novei* şi calendarele de la sfîrşitul veacului XVII-lea, cu preziceri politice, compulsate după izvoare franceze şi italiene şi pe care domnul Munteniei însemnase note manuscrise, interesante pentru cunoaşterea unora dintre împrejurările sale. La Bistriţa, Odobescu făcuse şi o altă descoperire de seamă : *Psaltirea* din 1577 a diaconului Coreisi, amintită de Cipariu în *Analectele* sale, fără s-o fi văzut, şi pe care descoperitorul ei o crede prima tipăritură românească. Istoria literară a corectat mai tîrziu această presupunere a lui Odobescu. *Psaltirea slavo-română* din 1577 nu este cea dintîi carte română ieşită de sub teascurile tipografice, dar descoperirea lui Odobescu nu este mai puţin însemnată. Examinînd traducerea lui Coresi, comentatorul are prilejul să arate contribuţia slavă în constituirea limbii române, între altele prin opera traducătorilor din secolul al XVI-lea şi al XVII-lea, pe care purismul latinist nu va putea să le elimine. Este prima oară cînd Odobescu frînge o lance împotriva latinismului : ,,Să nu sperăm însă niciodată — scrie el^ — şi chiar să nu voim a şterge urmele înrîuririi primitive, căci atunci putem zice că, împreună cu dînsa, va dispare şi limba română cu caracterul său propriu şi constitutiv, cu originalitatea sa de limbă neolatină formată sub influenţă diferită de acelea ce au predomnit la formarea limbilor neolatine din Occident, surorile ei".

în alte două direcţii încă, în afară de vechile manuscrise şi tipărituri, se îndreaptă interesul lui Odobescu în anii *Revistei române* : în direcţia folclorului şi în cea istorică. L-am văzut pe Odobescu citind — încă de la apariţia lor — *Poeziile populare* ale lui Vasile Alecsandri şi spicuind în ele cuvinte pentru scenele sale istorice. Culegerea lui Alecsandri era doar o verigă, deosebit de preţioasă pentru cultura noastră, în lanţul mai întins al interesului pentru creaţia orală a popoarelor, în *Cînticele poporane în raport cu ţara, istoria şi datinele*

românilor, noul lor cercetător român, după ce defineşte, împreună cu Herder, firea acestor „glasuri ale popoarelor", întocmeşte bibliografia lor mai nouă, în care se numără culegerile balcance ale lui Wuk Stefanovici Karagici, Fauriel, Demartin du Tyrae, Dozon şi alţii. Acestora li se adăugase culegerile româneşti ale lui Vasile Alecsandri, Anton Pann, At. Marian Marienescu, O. Dumitrescu — culegeri traduse în parte în limbi străine.

Un întreg material stătea în faţa cercetătorului care distinge scopurile pe care şi le poate propune noua ştiinţă a folclorului : folosirea cîntecelor populare ca izvoare istorice şi ca documente ale psihologiei şi limbii naţionale. Preconizînd studiul comparativ al diferitelor literaturi populare, cercetătorul speră să obţină lumini noi asupra schimburilor culturale dintre popoarele aparţinînd aceluiaşi cerc de cultură, cum au fost neamurile din Balcani şi din Carpaţi, a căror înfrăţire o doreşte, nădăjduind că ele s-ar putea opune odată comunei apăsări turceşti. Pentru a dovedi fecunditatea studiului comparativ al folclorului, un exemplu i se prezintă lui Odobescu în *Mioriţa,* unde i se pare a putea identifica „răsunete ale Pindului în Carpaţi". Clasicistul credea a recunoaşte în balada românească un vechi „linos", un cîntec de jale la moartea unui tînăr nevinovat, cum literaturile antichităţii dăduseră atîtea şi care, răspîndit mai întîi la românii din Pind, a ajuns în cele din urmă la cei din Dacia. Demonstraţia acestei teze grupează cîteva argumente lingvistice. Cîteva din cuvintele *Mioriţei* păreau a avea o origine balcanică. în adevăr, *laie* este întrebuinţat de aromâni cu înţelesul de *negru {mioriţă laie* înseamnă deci *mioriţă neagră), ortoman* ar fi apărut din compunerea grecescului *ortos* (drept) eu latinescul *manus* (mînă), dacă n-ar fi derivat cumva din grecescul *otomantis* (drept prevestitor). Cît despre *bulucaie* (!), cuvîntul ar părea că provine din turcescul *buluc,* care înseamnă o „mare grămadă". *Mioriţa.... bulucaie* ar fi, prin urmare, o „mioriţă lînoasă" sau „grăsulie". Prezenţa acestor cuvinte din *Mioriţa* ar indica deci originea ei balcanică, pe care păstorii din Pind, cîntăreţi de *linos,* au adus-o mutîndu-se cu turmele lor pe plaiurile noastre.

Construcţia romantică a lui Odobescu a trebuit însă să se dărîme în cea mai mare parte. După două decenii şi mai bine, retipărindu-şi studiul în ediţia operelor lui din 1887, Odobescu

a recunoscut amuzat că *bulucaie* fusese o simplă greşeală de tipar pentru *bucălaie.*

Lingvistica mai nouă n-a fost mai milostivă nici cu celelalte derivaţiile lui Odobescu. Tiktin a arătat că *laie* se găseşte la aromâni, dar cuvinte foarte asemănătoare ca sonoritate şi, în parte, ca sens se găsesc la turci, albanezi şi aproape la toate popoarele slave. Cît despre *ortoman* pare a proveni de la polonezul, cehul şi ucraineanul *ort* (o monedă), sau de la maghiarul *ort* (un sfert de florin). Ciobanul *ortoman* nu este deci un cioban îndemînatic, ci unul bogat.

Deşi depăşit în rezultatele sale, studiul lui Odobescu a avut totuşi meritul de a indica un sector de probleme în care mai mulţi cercetători au venit curînd să-şi dea contribuţia lor.

Iri direcţia cercetării istorice, în *Revista română* apare mai întîi studiul lui Odobescu despre *Poeţii Văcăreşti.* Prilejul îl oferea publicarea recentă a traducerii tragediei lui Racine : *Britannicus,* pe care Iancu Văcărescu o făcuse cu treizeci şi patru de ani mai înainte^ Odobescu relevă meritele de epocă ale traducătorului, unul din primii mînuitori români ai alexandrinului clasic, ,,o înadinsă cercare de a constrînge slăbiciunile limbii române în formele mai nervoase şi mai concise, de a supune structura ei încă îndoioasă la inversiunile completite şi măiestreţe ale limbelor clasice, şi de a impune cuvîntării ei aspre şineîndemînatice o tărie, o preciziune, o flexibilitate pe care abia le pot dobîndi limbele dupe o lungă şi stăruitoare cultivare".

^ Cercetarea se extinde apoi pentru a evoca trecutul familiei Văcărescu. Şirul boierilor Văcăreşti ajunge la Ienăchiţă, asupra căruia expunerea lui Odobescu se opreşte pentru a da, împreună cu nararea evenimentelor vieţii lui, o lungă analiză a *Istoriei preaputernicilor împăraţi otomani,* mai ales în părţile privitoare la evenimentele contemporane şi la care autorul a luat parte, ca de pildă apariţia lui în saloanele şi la curtea imperială din Viena. împrejurarea prilejuieşte autorului interesante tablouri în^ legătură cu atingerea lumii apusene de către un om din răsărit. O analiză a poeziilor lui Ienăchiţă Văcărescu şi a principiilor gramaticii sale completează studiul lui Odobescu, întemeiat pe cunoaşterea manuscrisului *Istoriei otomăneşti,* publicat mai tîrziu de Papiu Ilarian în *Tezaurul de monumente istorice,* şi pe unii din vechii cronicari şi istorici, români şi străini, precum Radu Greceanu, Engel, Dionisie

Fotino, Cantemir, Carra, Domenico Sestini, James Dallaway şi alţii.

Cercetarea lui Odobescu a rămas pînă azHzvorul principal pentru cunoaşterea vieţii şi operei lui Ienăchiţă Văcărescu, acela de la care au pornit şi, în genere, au rămas mai toţi istoricii literari ulteriori. Dar mai presus de valoarea jstorică a studiului stau poziţiile principiale ^ale autorului său care stabileşte cu acest prilej legătura oricărui scriitor cu „timpul şi locul unde a trăit", dar şi misiunea lui de a împinge spre progres societatea lui. „Geniul e lanţul ce trage lumea spre progres", scrie Odobescu. „Scriitorii sunt conducătorii morali ai societăţii."

Principiile acestea, apărute în cadrul romantismului revoluţionar, sînt fără îndoială ale unui gînditor paşoptist. Le afirmaseră, la vremea lor, Bălcescu, Russ© şi Kogălniceanu, Bolliac în cunoscutul lui manifest poetic, Alecsandri — scriind despre Costache Negruzzi.

*

Este greu să numim o simplă lucrare istorică cealaltă contribuţie, alimentată din cercetarea vechilor acte, inscripţii, obiecte de artă, pe care o publică Odobescu în *Revista română.*

Cîteva ore la Snagov cuprinde, sub această denumire nedeterminată, care vrea să exprime o improvizaţie^ lipsită de pretenţii, un amestec de proză descriptivă şi istorică, de erudiţie şi umor. Bucata este o mostră de călătorie arheologică întemeiată pe un alt material decît acela consemnat în jurnalul excursiei ştiinţifice din 1860, dar aparţinînd aceleiaşi^ sfere de preocupări, începutul îl face descrierea drumului către lacul Snagovului, prilej mai întîi al unei ieşiri, în gust romantic, împotriva drumului-de-fier. Pagini ale unui peisagist de mare talent sînt înscrise aici, ea aceasta în care, alături de notaţiile vizuale şi auditive, se amestecă notaţia senzaţiilor termice, menite să dea viaţă tabloului : „...înalţii stejari, pătrunşi de luminile soarelui de vară, prezentau în bolţile lor răzlăţate toată scara feţelor smarandului, de la frageda verdeaţăji mugurului pînă la negrul întunecat al tulpinei. O atmosferă de balsame răcoroase învia suflarea, şi şopta frunzelor, uşor cletinate de o lină adiere, se îngîna singură cu susurul greierilor ascunşi în frunziş."

Un lipovean cu chef, dintre cei care se statorniciseră pe malul lacului, îl duce pe scriitor cu gîndul la motivul poetic al beției și, de aici, la eîntărețul lui român, vechiul coleg de studii, AL Sihleanu, pe care îl evocă cu emoție. Scriitorul narează o plimbare, și desfășurarea ei liberă, neconstrînsă de nici o piedică, legitimează digresiunea literară.

Un alt episod vine să distreze o clipă pe preumblător : întîlnirea unei trăsuri în care se îngrămădise ,,o mulțime de tinere arendășoaice, gătite și împodobite cu toate fețele curcubeului", o împrejurare care prilejuiește un hazliu tablou de epocă : „Cîte erau la număr, zău, nu pot spune ; dar atîta știu că, printre boitele invoalte ale malacoafelor și fustelor cusute, printre rochiile de mătăsării înflorate, printre falbalale, mangeturi și volane, printre coafurile cu flori, cu blonde, cu panglici și cu pene, în sfîrșit printre toate gătelile încărcate și împestrițate ce lipscanii și marșandele din București vînd *cocoanelor* de țară drept *marfă de Paris,* zării mai multe figuri rotunde și drăgălașe, cu ochii negri și seînteietori, cu buze rumene și adimenitoare..."

Pe insula din mijlocul lacului, pe care scriitorul îl trece pe un pod umblător, stau bisericile mănăstirii și chiliile călugărilor, astăzi transformate într-un penitenciar. Excursionistul, cucerit adineauri de farmecul pădurii, amuzat de întîlnirile drumului, descrie acum cu metoda unui arheolog planul și înfățișările interioare ale monumentelor ce-i stau în față. De cînd datează biserica mai mare de la Snagov ? Tradiția atribuie lui Vlad Țepeș ctitoria mănăstirii. Odobescu examinează picturile, inscripțiile, odoarele, hrisoavele, le compară cu unele detalii din biserica alăturată de la Turbați și ajunge să emită ipoteza că lăcașul data de la începutul veacului al XV-lea. Sînt descrise apoi mormintele de la Snagov, dar și picturile murale în care sînt descoperite chipurile lui Neagoe Basarab îşi al fiului său Te.odosie,"al unui Mircea, pioate „Ciobanul", al lui Petru, al unui alt Mircea, al lui Radu și al Chiajnei. ,,Ce caută toți aceștia cu neîmpăcații vrăjmași ai familiei lor, principii Basarabi ? Iată enigme grele de descurcat." Urmează deci o discuție genealogică împreună cu studiul veșmintelor îmbrăcate de „nobilele dame din timpii petrecuți", un mijloc al datării portretelor. Prilejul este folosit de scriitor pentru a transcrie o veche foaie de zqstre a fiicei marelui boier, devenit monahul Dositei Brăiloiu, găsită printre actele de proprietate ale moșiei Cunești a Snagovului, care conține, în afară de însemnătatea bogatelor efecte personale și pe lîngă ustensilele de gospodărie, necesare fetei trimisă la casa ei, turmele de oi, iepele cu mînjii lor, armăsarii, stupii, boii și vacile cu vițeii care urmau să o însoțească, apoi întinsele proprietăți ce-i reveneau — viile de la Dobroteni și Turcinești, moșiile de la Viișoara, Cotenița, Nenciulești, Ciorоiul, Urichești, completate cu inventarul uman : opt suflete de țigani și două fete de țigan în casă. „Iată o bogată foaie de zestri! — exclamă Odobescu. — Cîți proci nu vor fi petit mîna avutei mirese ? Cîți coconi sprinteni nu-și vor fi încurat armăsarii ageri subt obloanele ei ! Cîți becheri zgîrciți nu vor fi lingușit slugărește pe bătrînul monah !"

Revenind la Doamna Chiajna, a cărei amintire nu puțin va fi făcut pe istoricul ei să ia drumul Snagovului, el povestește alte acte de cruzime ale cumplitei Doamne și ale fiilor ei, despre care mărturisesc pietrele mormîntale ale boierilor tăiați de ei, cu jalnicele lor inscripții descifrate de scriitor.

Sub Alexandru-vodă începe infiltrația greceaseăi, și (mănăstirile, cu bogatele lor proprietăți, cad „în mîinile cămătarilor greci". Autorul urmărește silințele diferiților domni de a stăvili abuzul. Printre aceștia este considerat Matei Basarab, al cărui portret fizic și moral, zugrăvit cu o rară știință a caracteristicului, în stil patetic, se intercalează aici : „O ! Matei Basarab, ce adînc respect îți datorează ție națiunea română pe care azi, din negura anilor, tu încă ai ști s-o înveți a-și apăra și a-și redobîndi drepturile sale răpite ! Numele tău glorios, care îl întîlnim în fruntea oricărei propășiri naționale, ar trebui să însufle o venerațiune religioasă poporului pentru care ai jertfit, în muncă și sudori, o viață de aproape optzeci de ani! în chipul tău smead și costeliv, înconjurat de o barbă albă și rară, în buzele-ți subțiri și zîmbitoare, în fruntea ta lată și înaltă, în ochii tăi (mici *și* vii, afunidați sub spirîncene negre și stufoase, îmi place adesea a descoperi cîtă finețe, cîtă înțelepciune și cîtă energie trebuiesc spre a forma caracterul unui mare domnitor. îmi pare că te văd, diplomat iscusit, rîzînd înghesuit în barba-ți căruntă, cînd, cu un cusur subțire, îți bătuși joc de agaua turcească ce venea spre a te mazili și-1 ocoliși, pe dealul Văcăreștilor, cu o guardie de onoare care, cu fitilul la puste, îl oprea să intre în București! Apoi te zăresc, domnitor cuvios și plin de dorul țării, izgonind, în

mijlocul adunării dbşteşti din Tîrgovişte, precupeţii străini ce intrase în locaşele sfinte, şi poruncind a se nălţa, spre podoaba ţării, patruzeci de teimlple nouă ! Ş-apoi iar te văd colo, unchiaş gîrbovit, dar cu ochiul plin de foc, dînd pinteni calului tău, sub vifor şi sub ploaie, pe cîmpia de la Finta, îndem• nînd şi îmbărbătînd, cu glasul şi cu gestul, viteaza ta oştire, ca să nu-şi dea mijlocul şi să răzbească tot cu o nouă agerime ordide simbriate de rivalul tău Vasile..."

Aprecierea domnitorului muntean nu ţine seama şi de apăsătoarea lui politică fiscală, cu repercusiuni atît de dezastruoase pentru starea ţărănimii. Cîtă viaţă are totuşi portretul zugrăvit de Odobescu !

între zidurile mănăstirii Snagovului s-a petrecut altădată drama uciderii postelnicului Constantin Cantacuzino, un episod povestit acum a doua oară, după Bălcescu. Moartea lui Constantin Cantacuzino fusese şi tema unei nuvele istorice, publicată în 1861 în *Calendarul* lui D. Bolintineanu şi A. Zanne, cu neajunsuri care îi dau lui Odobescu prilejul de a stabili condiţiile „romanţului istoric" dintre care cea dintîi este respectarea culorii locale- „acel parfum al timpului trecut care strămută pe cititor în mijlocul întîmplărilor povestite, îi descrie localităţile ce le-au servit de scenă, îl face părtaş la obiceiele, la credinţele, la viaţa publică şi privată, la cugetările şi chiar la limba timpului şi locurilor unde s-au petrecut faptele de care se atinge romanţul."

Soţia celui ce urzise uciderea postelnicului Cantacuzino, Doamna Măria a lui Grigore Ghica, a donat Snagovului o cruce de botez sculptată, „un semn al căinţei". De la această cruce, curiozitatea arheologului trece la altele, pe care le clasifică şi le descrie împreună cu diferitele odoare ale mănăstirii. Unul dintre acestea a fost făcut cu cheltuiala proeigumenului Teodosie, la văleat 7182 (1674), „pentru argintul cel pierit de ia dînsul". Odobescu pricepe situaţia şi—l apostrofează pe proegumen : „Aşa, părinte Teodosie ! Ţi se încredinţează o mănăstire ca să cauţi de dînsa şi s-o îngrijeşti, şi sfinţia-ta o jăfuieşti de argintăriile ei ?"

Dar pasionatul arheolog trece mai departe pentru a descrie obiectul, un chivot cu toate adausurile ce i s-au făcut mai tîrziu.

Dacă egumenul Teodosie a fost puţin corect, urmaşul lui la Snagov, Antim Ivireanu, tipograful, a îmbogăţit literatura

vremii cu multe cărţi religioase în limbile română, elenă, slavonă şi arabă. O sumară biografie a lui Antim Ivireanu se intercalează în pomelnicul egumenilor de la Snagov. Şi astfel cele „cîteva ore" în care, prin ficţiune ^literară, se concentrase lunga şi erudita cercetare a scriitorului, îl aduc pe acesta la ora prînzului şi a unei „foame nespuse". Călugăraşii n-au nimic de mîncare, dar impiegaţii închisorii scot „din coteţele lor o minunată plătică lătăreaţă, vie şi grasă". Scriitorul renunţă s-o descrie ştiinţificeşte, dar se încumetă să arate cum ar putea fi adusă „la gradul cel mai înalt al suculentei". Urmează reţeta, cu detalii pitoreşti, a chipului cum trebuie friptă şi gătită plătica de Snagov, mai minunată decît „vestitul peşte de mare *rhombus,* asupra cărui găteală a deliberat gravul senat roman şi pe care l-a cîntat marele Juvenal".

Scriitorul nu se abate astfel prea mult de la îndeletnicirile lui de pînă atunci, căci şi scotocirea lui printre actele şi obiecteie de artă ale mănăstirii, cercetarea zugrăvelilor şi citirea inscripţiilor, făcute în răstimpul cîtorva ceasuri, între etapele unei plimbări, fusese prezentată drept ocupaţia foarte detaşată, fără nici o pedanterie, a unui anticar amator şi a unui om de gust. O faţă nouă a lui Odobescu ne apare odată cu *Cîteva ore la Snagov.* Umanistul surîzător vine să întregească figura scriitorului.

*

în 1861 luase fiinţă în Ardeal „Asociaţiunea transilvană pentru literatura română şi cultura poporului român" („Astra")» La a doua ei adunare, convocată la Braşov în iulie 1862, este invitat şi directorul *Revistei române,* care îşi tipăreşte aici reportajul său. Adunarea „Asodiaţiunii transilvane" s-a desfăşurat în răstimpul a trei zile, sub conducerea unui comitet din care făceau parte notabili ai mişcării naţionale şi intelectuale de peste munţi, canonicul Timotei Cipariu, vestitul filolog, publicistul G. Bariţ, care asigura funcţiunile secretariatului şi urma să rămînă, de-aici înainte, timp de treizeci de ani, în corespondenţă cu Odobescu. Raportul descrie cu amănunţimi desfăşurarea, în atmosferă sărbătorească:, a lucrărilor adunării, împreună cu expoziţia de obiecte manufacturate şi produse agricole, menite să dea o idee despre posibilităţile economice ale ardelenilor. Mai cu seamă expoziţia de ţesături şi costume naţionale îl entuziasmează pe Odobescu şi-i sugerează ideea unui

muzeu etnografic național la Bucuiești. Cu o singură rezoluție a adunării, impusă dictatorial de comitet, nu este de acord Odobescu : cu recomandarea ortografiei latiniste inventate de Cipariu, capabilă să introducă o divergență între români, nu numai în privința scrierii limbii, dar și în aceea a v©rbirii ei, după cum o dovedeau atîtea din exprimările oratorilor de la Brașov, atît de neînțelese și chiar atît de „ridicole" prin multele și nejustificatele lor latinisme. Disertația profesorului Gavril Munteanu despre *Purismul în limba,* publicată în *Revista română,* nu putea găsi aprobarea scriitorului, care aflã acum prilejul de a ataca direcția lingvistică latinistă.

Altfel, atmosfera de însuflețire patriotică corespunde cu totul tendințelor sale, deși nu chiar în forma obedienței față de curtea din Viena, pe care nu scapă prilejul de a o remarca. Interesul pentru aspirațiile naționale și pentru mișcarea intelectuală a românilor din Ardeal va rămîne prezent, de-aci înainte, în toată activitatea lui Odobescu.

în afară de o scurtă notă despre Vasile Cîrlova, menită să readucă în actualitate pe tînărul poet atît de făgăduitor , mort înainte de vreme, *Revista română* nu mai cuprinde, din pana lui Odobescu, nici o altă contribuție. în 1863 revista încetează sa mai apară. Directorul ei primise o însărcinare politică. Multele frămîntări provocate de tendințele reformatoare ale lui Alexandru Cuza, și, mai ales, de proiectul legii de împroprietărire a țăranilor, care trezește rezistența boierimii, îl obligă pe domnitor să schimbe încă o dată guvernul, formînd un cabinet liiberalo-conservator, sub președinția lui N. Kretulescu, în care Odobescu intră ca ministru al Cultelor și instrucțiunii publice. Soluția „chestiunii rurale" era legată de secularizarea averilor mănăstirilor închinate, unde abuzul egumenilor fusese de mai multe ori observat de Odobescu — după cum am văzut — în timpul călătoriilor sale arheologice. Secularizarea putea să sporească întinderea terenurilor afectate împroprietăririi țăranilor prin marile proprietăți ale mănăstirilor închinate (un sfert din suprafața arată a țăirii, 1 555 hectare vie și 4 000 prăvălii), micșorînd în aceeași proporție suprafața terenului pe care moșierii ar fi fost obligați să-l cedeze. Coaliția burgheziei și a moșierimii, „monstruoasa coaliție" — cum a fost

caracterizată încă din epocă — cu toată opoziția pe care o organiza împotriva domnitorului reformator, putea deci să cadă de acord asupra secularizării. O agitație în această problemă se făcuse în ultimii ani prin diferite publicații și broșuri, scrise în mare parte în limba franceză, pentru a lămuri forurile străine. Consulul francez din București, A. d'Avril, cumnatul lui Odobescu, închinase acestei chestiuni, în 1862, un articol în *La revue des deux mondes.* Dar guvernul tergiversa. Frămîntarea în sînul adunării deputaților sporește cînd comisiunea^ bugetară înscrie la venituri cifra de 20 000 000 lei de la mănăstirile închinate^. Cabinetul se opune, afirmînd că în felul acesta se anticipează asupra soluției problemei care se găsea în faza tratativelor diplomatice.

Odobescu nu este împotriva secularizării, dar socotește că veniturile realizate pe această cale ar trebui consacrate instituțiilor de binefacere, cultură și utilitate publică, cum și răspîndirii în toate unghiurile Orientului creștin a unei influențe civilizatoare, al cărei centru și focar ar fi fost România. Odobescu preconizase și altă dată strîngerea legăturilor dintre națiunikeare sufereau deopotrivă sub jugul turcesc. Este probabil deci că felul în care dorea rezolvarea chestiunii secularizării trebuia să aducă, în intenția lui, o contribuție scopului eliberării, al independenței naționale. Pentru a susține acest punct de vedere el publică în limba franceză broșura *£tude sur Ies droits et Ies obligations des monasteres roumains dedies aux Saints-Lieux d'Orient (Studiu asupra drepturilor și obligațiilor mănăstirilor românești închinate sfintelor locuri din Orient),* sub pseudonimul arhimandritului Agathon Otmenedec. Dar cum ministrul Cultelor nu izbutește să impună soluția sa, demisionează din guvern, încheind după puține luni (de la 26 mai la 12 octombrie 1863) activitatea sa ministerială. Nu era totuși ciudat că Odobescu care, ca tînăr, în articolul *Muncitorul român,* proclamase principiul revoluționar al atribuirii pămîntului celor ce-l muncesc, să-l combată acum cînd se prezenta prilejul ca pămînturile eliberate prin secularizare să treacă în stăpînirea țărănimii muncitoare ? Vechiul adept al lui Bălcescu se abătea deci, în această împrejurare, de la însuflețitele aspirații ale tinereții sale.

Atitudinea lui Odobescu în problema secularizării îl arată lipsit de fermitate principială și—l face să iasă din viața politică,

deşi în unele ocazii, după cum vom vedea, el a continuat să se aşeze pe poziţiile mai înaintate ale vremii.

în scurtul răstimp al ministeriatului său, Odobescu trimisese o delegaţie, sub conducerea lui Nicolae Ionescu, pentru aducerea în ţară a rămăşiţelor pămînteşti ale lui N. Bălcescu, mort departe de ţară, în surghiunul la care îl condamnase triumful reacţiunii. Tot atunci adresează Odobescu un apel către intelectualii fruntaşi ai ţării pentru susţinerea Universităţii prin conferinţe publice şi cheamă pe Hasdeu în Bucureşti, ca membru al „Comisiei documentate".

în trecerea sa pe la Ministerul Instrucţiunii se formează şi ideile lui Odobescu despre nevoile mai urgente ale învăţămîntului de atunci. Ca membru al consiliului general al Instrucţiunii publice el are prilejul, în 1865, să prezinte un *Raport asupra organizaţiunii învăţămîntului secundar din România.* Vechiul liceu pregătea mai mult candidaţi la funcţiunile publice, lipsind ţara de energiile productive de care avea atîta nevoie. Odobescu crede a putea remedia răul, preconizînd înfiinţarea, alături de gimnaziile clasice, a şcolilor reale şi a celor profesionale, cum şi introducerea învăţămîntului limbii materne.

Dezvoltarea capitalismului, nevoia de a dota ţara cu drumuri, cu poduri, cu căi ferate, cu porturi şi vase pentru navigaţia comercială, cu instalaţii industriale etc. crease nevoia unui personal tehnic. Se făcuseră unele progrese în toate aceste direcţii. De la 1848 la 1866 numărul întreprinderilor industriale va creşte cu 3 000. încep primele exploatări petrolifere, deocamdată cu imijloace primitive. Sulb doimnia lui Barfou Ştirbey, apoi sub Cuza-vodă, concesionarea construcţiei căilor ferate este la ordinea zilei, fără să se treacă deocamdată la realizări. Tot sub Barbu Ştirbey încep să se construiască vase pentru navigaţia fluvială. Puţinele realizări ale vremii se fac cu forţe tehnice străine în posturile de conducere. Dar aspiraţia de a spori întreprinderile comerciale şi industriale cerea competenţe mai numeroase şi crea nevoia unui învăţămînt tehnic. Odobescu este printre cei dintîi care încearcă să răspundă acestei nevoi, propunînd înfiinţarea de şcoli reale şi profesionale : un deziderat care va rămîne mereu actual, reapărînd în diferitele proiecte de reformă ale învăţămîntului pînă în 1897, cînd primeşte un început de realizare, în acord cu interesele capitalismului în dezvoltare.

După 1865, Odobescu revine deci, pentru un timp, numai la preocupările literare şi ştiinţifice în mai multe direcţii, dintre care unele cunoscute nouă mai dinainte, altele ivite abia acum. încă din 1865 guvernul român primise invitaţia de a participa la Expoziţia universală din Paris, ce avea să se deschidă în 1867. Odobescu este numit comisar al expoziţiei şi pleacă la Paris, unde trebuie să învingă mai întîi dificultăţile ce apăruseră în legătură cu întrebarea dacă un stat care nu se bucura de prerogativele deplinei lui neatîrnări putea să se înfăţişeze singur într-o expoziţie internaţională. Obţinînd cîştig de cauză şi după ce comandă arhitectului Baudry planurile pavilionului românesc, Odobescu se înapoiază în ţară pentru a aduna produsele naturale, cît şi cele manufacturate şi artistice care urmau să fie expuse la Paris. Colectarea acestora^nu merge însă uşor deoarece prefecţii de judeţ şi particularii răspund că nu găsesc nimic vrednic a fi expus sau chiar că speţele cerute pentru expoziţie nu s-ar găsi nicăieri în ţară. Odobescu trebuie deci să explice, într-o serie de circulare, folosul economic ce s-ar putea trage pentru ţară din reuşita pavilionului românesc şi să anime zelul colectorilor şi al eventualilor expozanţi. Astfel pavilionul românesc s-a putut în cele din urmă deschide, prezentînd o mare varietate de obiecte din domeniul economiei naţionale, al artei ţărăneşti şi al vechii arte religioase, printre care macheta în lemn a bisericii Curtea-de-Argeş, colecţiunea tipăriturilor româneşti mai vechi şi mai noi, apoi monumentul arheologic găsit la Pietroasa : „Gloişca-cu-pui", consemnate toate într-un catalog precedat de o *Notiţă asupra României, mai ales din punctul de vedere al economiei sale rurale, industriale şi comerciale (Notice sur la Roumanie, principalement au point de vue de son economie rurale, industrielle et commerciale)* şi urmat de o *Notiţă asupra antichităţilor României (Notice sur Ies antiquites de la Roumanie).* Prima dintre aceste „note" era redactată de P.S. Aurelian, comisarul adjunct al expoziţiei în părţile ei economice, şi de Odobescu în părţile referitoare la casa ţăranului, la costumul, la instrumentele muzicale şi la dansurile lui. *Notiţa asupra antichităţilor* era opera exclusivă a lui Odobescu, care atingea acum un nou domeniu al cercetărilor sale : arheologia protoistorică.

Am văzut că preocupările arheologice ale lui Odobescu se exercitează încă din timpul călătoriilor la mănăstirile din Argeş şi Vîlcea, din 1857 şi 1860, apoi cu prilejul cercetării mănăstirii Snagov, cînd descifrase, copiase şi descrisese atîtea inscripţii, pisanii, monumente arhitectonice şi odoare, o activitate prin care el devine creatorul ştiinţific al arheologiei naţionale şi religioase. Interesul faţă de vestigiile trecutului fusese viu la scriitorii paşoptişti. Tema ruinelor în elegiile lui Eliade, Cîrlova şi Grigore Alexandrescu, articolul *Vandalism* al lui Costache Negruzzi, unele accente în scrierile lui Bălcescu, Kogălniceanu şi Alecsandri manifestă deopotrivă pietatea timpului pentru vechile monumente.

Odobescu îşi însuşeşte şi în acest punct atitudinea paşoptiştilor, întemeind-o însă pe o întinsă erudiţie, capabilă să alăture produse artistice ale unor ţări şi epoci diferite şi să tragă de aci concluzii în vederea datării şi a identificării stilului lor. Contribuţia lui Odobescu în acest domeniu aşteaptă încă valorificarea ei.

în jurul anului 1865, şi de-atunci încolo din ce în ce mai insistent, preocupările arheologice ale lui Odobescu se îmbogăţesc cu noul sector protoistorie şi preistoric. încă, din 1837 ţărani care săpau în comuna Pietroasa din judeţul Buzău dau peste o uimitoare colecţie de obiecte de aur, pe care o cedează, pentru o mică sumă de bani, unui antreprenor de lucrări, conştient de valoarea financiară, dacă nu şi de însemnătatea istorică a^acestei descoperiri. Ieşise la iveală „Cloşca-eu-puii-de-aur". Sfărîmat, pentru a putea fi transportat, tezaurul de la Pietroasa a ajuns mai tîrziu în posesiunea guvernului ţării, şi unul din primii ei cercetători a fost profesorul lui Odobescu, Petrache Poenaru, care o depune la muzeul ce luase fiinţă la „Sf. Sava".

Descoperirea de la Pietroasa atrăsese atenţia asupra vestigiilor istorice ce puteau fi găsite în pămîntul românesc, şi interesul pentru vechile monumente, trezit de altfel mai dinainte, se intensifică acum. Printre cei dintîi este generalul Nicolae Mavros, din administraţia rusă, inspector al carantinelor din ambele principate, cumnatul domnitorului Alexandru Ghica. Mavros adună obiecte din specialitatea epigrafiei române de pe malurile Dunării şi constituie primul fond ai muzeului naţional de antichităţi. I se alătură Mihalache Ghica, fratele mai mare al domnitorului, vornic (ministru de Interne)

în timpul domniei fratelui său, acelaşi în ale cărui mîini ajunsese la un moment dat „Cloşca-cu-puii-de-aur", de unde Petrache Poenaru le-a obţinut cu oarecare greutate spre a le îndruma către o colecţie publică. în calitate de ministru de Interne, Mihalache Ghica foloseşte personal administrativ pentru a aduna, din urmele vechilor aşezări, pietre şi monede vechi. Activitatea lui Mihalache Ghica a produs mai degrabă distrugerea şi risipirea vechilor vestigii. în *Antichităţile judeţului Romanaţi,* 1878, Odobescu va scrie : „Vai! bietul judeţ Romanaţi număra multe locuri de acelea, unde, printre dărîmături de ziduri şi printre movile, plugarii şi salaorii dezgropau pe dibuite obiecte de pe placul vornicului. Aşa s-au făcut pre atunci săpături la Recica lîngă Caracal, la^ Celei, la Şlaveni şi prin alte locuri ale judeţului Romanaţi, sfărîmînd şi răsipind urme preţioase ale vechilor aşezăminte romane din acel colţ al ţării, însemnat pentru eternitate cu stampila colonilor romani din Dacia."

Rezultatul literar al activităţii lui Mihalache Ghica îl consemnează în cîteva memorii, în *Muzeul naţional, gazetă literară şi industrială* din 1836 şi 1837, Vladimir de Blaremberg, cumnatul fraţilor Ghica, fiu al unui arheolog rus, care făcuse săpături în aşezările scitico-elenice din Rusia sudică. VI. Blaremberg se ocupă mai ales de antichităţile romane. Tot din cercul lui Mihalache Ghica se desprinde preceptorul fiilor săi, ateni-anul G. G. Papadopolo, care scria în greceşte *Discurs asupra elenismului în România,* tradus în româneşte şi publicat la Bucureşti în 1859. Vrednică de semnalat este şi activitatea inginerului hotarnic bucovinean Al. Popovici, care^ publică, din 1840, rezultatul cercetărilor sale în *Arhiva românească* a lui M. Kogălniceanu, completate prin lucrări manuscrise apărute în parte în *Trompeta Carpaţilor* din 1870, în^ parte ajunse în mîinile lui Odobescu şi oferite de el Academiei, cu concluzii privitoare, printre altele, la antichităţile romane şi dacice, la cetăţi, movile şi şanţuri. Printre cei dintîi arheologi români este şi revoluţionarul din 1848, poetul şi gazetarul Cezar Bolliac, care întreprinde un prim „itinerariu archeologic",^publicat în *Curierul românesc* încă din 1845, completat, după înapoierea sa din exilul de la 1848, cu numeroase alte publicaţii, grupate mai ales în gazeta sa, *Trompeta Carpaţilor,* unde creează o ruBrică arheologică specială, conţinînd diferite contribuţii personale în răstimpul de la 1869 la 1876. Cercetările, de altfel

puţin sistematice, ale lui Bolliac privesc urmele aşezărilor romane şi dace, cetăţi, ceramică şi monede, dar şi obiecte preistorice. Cîteva din staţiunile cercetate de noua şcoală arheologică românească au fost semnalate mai întîi de Bolliac.

Emulul acestuia este maiorul Papazoglu, autor fecund al unor memorii arheologice de o valoare contestată, a căror bibliografie aşteaptă încă a fi întocmită, organizatorul unei colecţii al cărei catalog este tipărit în 1864, autor al unor hărţi litografiate, în 1869, cu indicaţia localităţilor cuprinzătoare de urme antice, singurele lucrări ale lui Papazoglu cărora Odobescu le acordă oarecare însemnătate. Antichităţile judeţului Romanţi atrăsese şi pe latinistul August Treboniu Laurian, care în 1845 publicase în *Magazinul istoric pentru Dacia* rezultatul săpăturilor sale în articolul intitulat *Istriana.* O colecţie arheologică formase şi N. Kreţulescu.

O mişcare de cercetări arheologice se alcătuise deci în momentul în care Odobescu se hotărăşte să considere critic materialul de observaţii şi obiecte adunate între timp. *Nota asupra antichităţilor României* se ocupase mai cu seamă de descoperirea de la Pietroasa. In 1869, luînd parte, împreună cu V. A. Urechia, la congresul internaţional de antropologie şi arheologie preistorică adunat la Copenhaga, Odobescu dă primele rezultate ale cercetărilor sale în domeniul antichităţilor preistorice ale României. V. A. Urechia prezintă congresului mai multe obiecte de piatră şi os găsite în Moldova : topoare, ciocane, bulgări de silex, sule de os, păstrate în colecţiile lui N. Kreţulescu, Bolliac şi Papazoglu. Odobescu se ocupă de construcţiile de pămînt, printre care distinge *valurile* sau *troienite, tumulii* şi *cetăţile de pămînt.* în legătură cu cele dintîi, el deosebeşte *brazda lui Novac,* care taie Ţara Românească de-a lungul Dunării şi *valul* care străbate nordul Moldovei şi Basarabiei, convergent cu cel dintîi. Odobescu crede că valurile ar data dintr-o epocă anterioară perioadei romane şi ar fi „fost înălţate ca să serve de apărare locuitorilor din Carpaţi în contra unor duşmani ce îi ameninţau despre părţile meridionale". Cercetarea mai nouă a revenit asupra acestei concluzii, înelinînd spre ipoteza că brazda lui Novac datează din epoca restaurării stăpînirii romane la Dunăre sub Constantin cel Mare, adică din secolul al IV-lea al erei noastre. Apoi Odobescu nu cunoştea încă *limes-u* roman de-a lungul Oltului şi în Dobrogea, a cărui noţiune va pătrunde în ştiinţa noastră abia odată cu cercetările ulterioare. Faţă de valurile numite *troiane,* pe care poporul le atribuie lui Traian, împăratul roman, Odobescu are atitudinea confirmată de cercetările mai noi, exprimînd părerea că ridicarea lor datează desigur dintr-o altă epocă decît aceea a primelor colonizări romane. în privinţa *tumuli-lor,* Odobescu credea a putea distinge între *tumuli-i* funerari, în care se găsise sfărîmături de arme şi alte obiecte de metal, şi *movilele,* uneori *gemene,* ca şi *gorganele* mai înalte, care păreau a fi fost ridicate pentru însemnarea unor drumuri (poate în epoca migraţiunilor popoarelor). Lucrările arheologice mai noi socotesc însă că orice *tumul* acoperă un mormînt, în timp ce gorganele sînt de obicei accidente naturale, sporite prin acumularea unor resturi de locuinţe omeneşti. Cetăţile de pămînt, *grădiştele,* bine descrise în structura lor, sînt dacice, după cum Odobescu îşi dă limpede seama cînd observă asemănarea dintre proiectilele de piatră dezgropate din grădişte şi acelea figurate pe coloana lui Traian. Confirmînd originea dacică a multora din cetăţile de pămînt, cercetarea recunoaşte însă în unele din ele construcţii medievale, în fine, Odobescu făcea ipoteza că pe teritoriul ţării s-ar putea găsi şi urme de locuinţe lacustre, ipoteză care nu s-a putut confirma[1]. Interesanta comunicare a lui Odobescu, valabilă încă în atîtea din punctele ei, a făcut obiectul unei largi discuţii la care au participat mai multe ilustraţii ale arheologiei, preistoriei şi antropologiei contemporane.

Preocuparea arheologică devenea din ce în ce mai absorbantă. Nevoia de a se informa îl determină să întreprindă unele călătorii de studii. Sumele de bani necesare sînt găsite prin vînzarea moşiei Odobeasca. în primăvara anului 1870 Odobescu vizitează Constantinopolul, Salonicul şi mănăstirile Muntelui Athos. Toamna îl găsim în Elveţia şi Italia, de unde îi scrie Saşei, rămasă să-l aştepte la Lausanne *(Convorbiri literare,* 1934). Munţii Elveţiei îi reamintesc peisajele ţării : „Drumul de-a lungul Ronului este de toată frumuseţea ; îmi reaminteşte Carpaţii noştri spre obîrşia Prahovei; gheţarii văzuţi pe pajiştile cele mai înalte întruchipau rîpele înzăpezite ale Jăpilor şi Caraimanului".

[1] în aprecierea contribuţiei lui Odobescu în domeniul arheologiei preistorice, indicaţii preţioase mi-a oferit p-rof. I. Nestor de la Muzeul naţional de antichităţi.

Trece Simplonul cu diligenta şi pătrunde în Italia pe la lacul Maggiore, de unde coboară spre Milano, ajunge la Bologna, unde notează dorul de ţară", apoi la Florenţa şi la Roma, de unde se înapoiază la Arona spre a-şi întîlni soţia.

Odobescu călătoreşte ca amator de artă, dar mai cu seamă ca studios al artei religioase, curios de vechile biserici, de mozaicuri, de orfăurărie, de manifestările stilului bizantin, interesante mai cu seamă pentru cercetătorul artei religioase a propriei lui ţări.

în vremea aceasta evenimente importante se petreceau în Franţa şi Italia. Trupele germane invadaseră teritoriul francez şi asediaseră Parisul. Odobescu participă la durerea Franţei, în Italia este anexat statul papal al Romei şi împrejurimilor, ultimul obstacol în calea unităţii. Roma este în sărbătoare. Călătorul se asociază la bucuria generală şi notează cu satisfacţie animaţia străzilor, cîntecele care se aud pretutindeni. Impresiile se întipăresc adînc. Pe unele din ele le vom regăsi în *Pseudo-Kyneghetikos* şi în *Istoria archeologiei.*

Anul 1870 este şi acel al alegerii lui Odobescu ca membru al Academiei Române, la propunerea lui A. Papiu-Ilarian. Dar pînă să înfăţişăm activitatea lui Odobescu în cadrul acestei instituţii, importantă mai ales prin lupta împotriva latinismului, să urmărim mai departe lucrările arheologului. înapoiat în ţară, Odobescu întocmeşte un *Chestionar archeologic,* pe care, în 1871, Ministerul Instrucţiunii publice şi-l însuşeşte şî-l trimite, prin revizorate, institutorilor urbani şi învăţătorilor rurali, pentru ca aceştia să răspundă cu observaţiile ce le-ar fi putut culege în legătură cu arheologia şi istoria ţării. Curînd sosesc primele răspunsuri cuprinzînd rapoartele din judeţele Dorohoi, Botoşani, Buzău, Prahova. Studiindu-le, Odobescu îşi dă seama că, pe baza lor, s-ar putea alcătui o hartă sau un dicţionar arheologic, ca lucrările ruseşti de specialitate, a lui Hodakovski pentru Rusia, a lui Tyskiviez pentru Lituania şi Rutenia occidentală, sau a lui Grabowski pentru Ucraina, sau de felul hărţii Galiei, publicată în 1869 de Ministerul francez al Instrucţiunii publice şi al dicţionarului arheologic francez, pe atunci în curs de publicare. Raportul pe care Odobescu îl adresează, la rîndul său, ministerului, în iulie 1872, sistematizează materialul referitor la rămăşiţele antice ale judeţului Dorohoi, distingînd, într-un prim capitol, imăigurele, movilele, cetăţile de

pămînt şi valurile, despre care relaţiunile primite par să confirme adesea folosinţa militară ce li s-a dat în trecut.

într-un al doilea capitol este analizat tezaurul de la Conteşti, în apropierea Prutului, unde în 1811 sau 1812 atenţia comandantului trupelor ruseşti, aflătoare atunci în ţară, fusese atrasă de existenţa unui mormînt boltit, ieşit de curînd la iveală, în care, alături de osemintele unui om şi de scheletul unui cal, se găsiseră diferite obiecte dintre care fuseseră transportate la muzeul Ermitajului din Petersburg o tavă de argint gravată cu figuri de oameni şi animale şi două vase de argint cu figuri şi scene mitologice gravate în relief, lucrări ale artei greco-romane, probabil din secolul al Il-lea al erei noastre, care vor fi împodobit mormîntul unui rege barbar.

Odobescu lucrează asupra relaţiilor păstrate în ţară şi le compară cu memoriile arheologilor ruşi, încercînd să reconstituie aspectul şi conţinutul vechiului mormînt şi să înţeleagă originea lui. în fine, într-un al treilea capitol al raportului sau sînt grupate observaţiile relative la bisericile, crucile, ruinele de cetăţi, siliştele, vechi urme de aşezări săteşti sau mănăstireşti, adică monumente sau vestigii din epoca voievozilor moldoveni. O tabelă sinoptică a diferitelor descoperiri şi una comparativă a *tumuli-lor,* care n-au mai apărut în ediţiile operelor complete ale lui Odobescu, întregeau raportul.

Cercetările lui Odobescu pînă în acest moment atinseseră, de fapt, în afară de sectorul arheologiei naţionale religioase, pe cel protoistorie. Dacă comunicarea de la Copenhaga cuprindea pentru el „noţiuni preistorice din România", cum şi-o intitulează cînd o publică mai tîrziu, împrejurarea provenea din faptul că dădea valurilor dunărene, brazdei lui Novac, o vechime mai adîncă decît epoca romană. Despre monumentele propriu-zis preistorice, adică dintr-o epocă anterioară oricăror documente scrise, n-avusese prilejul să se ocupe. Obiecte de piatră cioplită şi lustruită existau totuşi în pămîntul românesc, după cum o dovedeau colecţiile N. Kreţulescu, Papazoglu, D. Sturdza-Miclăuşeni şi Cezar Bolliac, pe care în 1869 îl însoţise la ruinele cetăţilor de la Pucheni şi Tinosu, pe malul Prahovei, unde i se păruse a putea identifica astfel de obiecte.

Se simţea nevoia unei sistematizări pe epoci a diferitelor probleme puse de arheologia României. Aceste nevoi îi răspunde conferinţa ţinută la 17 decembrie 1872 în sala Ateneului român despre *Artele din România în periodul preistoric.* Con-

ferinţa făcea parte din ciclul *Râpede ochire asupra producţiunilor artistice din trecut în ţara noastră şi asupra instinctului artistic al poporului român,* din care numai prima conferinţa a fost rostită şi publicată, cea de a doua despre *Artele din epoca romană şi în timpul barbarilor* a fost numai rostită (la 18 ianuarie 1873), iar ultimele două referitoare la arta bizantină şi la ornamentaţiile poporane de stil românesc au rămas în stare de proiect.

Artele din România în periodul preistoric alcătuiesc un nou text de mare însemnătate principială. Autorul revine la unele idei, pe care le expusese cu treizeci de ani înainte, cînd rostise la Paris conferinţa despre *Viitorul artelor în România.* Şi de data aceasta el recomandă o artă inspirată de antecedentele artistice locale. „Lucraţi dar — îndeamnă el pe artişti — ca din vechile monumente să iasă, precum fluturul din crisalidă, monumente mai mărețe, dar cu acelaşi caracter de originalitate locală," Există, după părerea lui Odobescu, un „instinct artistic al poporului român", manifestat în nenumăratele opere de artă ale trecutului şi ale poporului, din care urmează să se inspire artistul român. în lături, deci, cu concepţia eclectică şi cosmopolită a unui frumos plutind deasupra timpului şi locului ! în locul artei îndrumată de o astfel de concepţie, el doreşte o artă *naţională.* „Studiaţi, lucraţi, produceţi — se adresează el mai departe artiştilor — fără a pierde însă un minut din vedere nici simţămîntul *frumosului,* nici conştiinţa *patriei!* şi atunci veţi fi avut nemuritoarea glorie de a dezvolta nobilele instincte ce stau latente în poporul român şi care uneori, în trecut, s-au destăinuit prin producţiuni demne de admiraţiune."

Era vorba deci de a stabili tradiţiile artistice ale poporului român, pe care le vede dezvoltîndu-se în patru etape. Cea (dintîi este epoca pireistorică, apărută odată cu „ivirea fiinţei omeneşti pe poalele Carpaţilor" şi prelungită prin „nenumăratele secole de întunecime, în care popoare străvechi, ridicate din Asia, se vor fi prefirat cu încetul către apus". Această perioadă s-a sfîrşit odată cu înfrîngerea dacilor. Urmează perioada romană, manifestată în monumente care datează şi după înfrîngerea dacilor de către romani. A treia perioadă, pe care Odobescu o numeşte *barbară,* începe cu ivirea geţilor în Dacia, la anul 274 al erei noastre, şi continuă pînă către sfîrşitul secolului al XH-lea, cînd începe perioada propriu-zis naţio-

nală. Pentru a o înţelege pe aceasta este însă necesar a cunoaşte operele perioadelor anterioare, de la care creaţia naţională a împrumutat multe din elementele ei.

Prezintă însă un interes estetic plăsmuirile artistice ale vechilor epoci, ale epocii preistorice şi barbare ? Odobescu protestează împotriva concepţiei care recunoaşte valoarea estetică numai produselor conforme cu un „ideal estetic convenţional", pe acele supuse „regulelor estetice contemporane şi locale". în afară de acestea există nenumărate altele, aparţinînd altor trepte de cultură şi altor stiluri, dar răspunzînd deopotrivă aceleiaşi trebuinţe morale a omului şi dînd aceeaşi idee despre măiestria omenească : *„Dolmenele* şi *menhirile,* acei colosali bolovani de piatră grămădiţi de celţi în codrii Armoricei, au aceeaşi sorginte psicologică cu Parthenonul lui Ictimus îşi al lui Fidias ; ciolanele de animale zgîriaite, în tiimpii preistorici, cu figure de urşi şi de cerbi, ce s-au găsit îngropate sub straturi adînci în cavernele Dordoniei, sunt şi ele fraţi de cruce cu Apolonul din Belvedere şi cu Moise al lui Michel Angelo. Ce să mai zic ? Sălbaticul din insulele Viti, ce-şi mâzgăleşte şi-şi tatovează corpul cu colori pestriţe, o face şi el dintr-un cuget analog cu acela care a îndemnat pe Rafael să zugrăvească nemuritoarea sa frescă a *Şcoalei din Atena.* în toate aceste lucrări, grosolane sau sublime, aceeaşi intenţiune, acelaşi spirit domneşte : dorinţa de a face un ce care să dea o naltă idee despre măiestria omenească."

Pînă a ajunge să dea operele corespunzătoare gustului modern, artele au trecut prin faza pietrei şi osului cioplit şi a celor lustruite şi prin aceea a bronzului. Cunoştinţele despre antichităţile patriei noastre în aceste răstimpuri sînt însă cu totul neînsemnate. *Chestionarul archeologic* urmează să le completeze. Abia dacă unele movile şi cetăţi de pămînt, ca şi obiectele găsite în ele, pot deocamdată mărturisi despre cel mai îndepărtat trecut artistic al patriei. Odobescu afirmă apoi din nou vechile lui concepţii arheologice despre monumentele de pămînt, gorgane şi movile, în care recunoaşte, alături de instalaţii funerare, monumente militare. Adaugă apoi consideraţii despre artele barbare, discutînd vasele de lut negru de la Piscu-Crăsani, dar mai cu seamă urna înaltă de lut, descoperită de Bolliac într-o necropolă antică din jurul Zimnicei, unde şirul de călăreţi stampaţi cu un relief uşor îi amintesc motive de pe monede din Panonia, de pe unele galice

din Franţa sau de ,pe cele celto-iberice din Spania : o împrejurare care i se pare capabilă să confirme, pînă la un punct, ipoteza unei vechi migraţiuni celtice în părţile noastre sau chiar presupunerea că dacii ar fi fost o seminţie celtică[1]. Cercetătorul este însă prudent şi nu insistă. Conferinţa sfîrşeşte prin discuţia urmelor pe care le-au putut lăsa geţii, falsificatori ai monedelor macedonene, şi dacii, a căror influenţă este vizibilă cel puţin în costumul ţăranului român, după cum o dovedeşte studierea coloanei lui Traian. Vastele perspective deschise în felul acesta se opresc la epoca romană, dar conferinţa următoare n-a mai fost publicată, şi epoca romană în arheologia României a rămas un capitol pe care Odobescu nu l-a mai abordat niciodată în ansamblul lui.

Preocuparea arheologică îl face cu atît mai atent la bazele metodice ale acestei ştiinţe, cu cît improvizaţia şi diletantismul cîştigau aderenţi în jurul său. Bătrînul Bolliac, preşedintele comitetului arheologic, desfăşura o activitate merituoasă, dar nu liberă de contestaţii. în articolul din *Revista ştiinţifică* el îi recunoaşte „acel spirit de intuiţiune, care poate pînă la oarecare punct să nu ţină chiar seama de studii adinei şi stăruitoare". Dar cînd în anul următor Bolliac publică *în Trompeta Carpaţilor* articolul *Uzul fumatului în timpii preistorici,* Odobescu răspunde pe ton persiflant în *Columna lui Traian* (1873) a lui Hasdeu şi dă o mai întinsă răspîndire ieşirii sale, retipărind-o în broşură, în definitiv, ipoteza lui Bolliac despre obiceiul fumatului sau, cel puţin, al fumigaţiilor la locuitorii preistorici ai regiunilor noastre nu era chiar atît de absurdă, deoarece Pomponius Mella, geograful latin, vorbise despre deprinderea tracilor de a căuta beţia prin inspirarea fumului produs de arderea unor seminţe. Pe de altă parte, săpături mai noi făcute în Elveţia, Irlanda, Scoţia şi Franţa scoseseră la iveală obiecte oarecum asemănătoare cu pipele moderne. Odobescu ştie toate acestea şi încă mai mult. în articolul său, el alcătuieşte o mică monografie despre fumigaţiile orgiastice în antichitatea barbară, sprijinită pe o cunoaştere a vechilor izvoare, cum nu putea fi la îndemîna lui Bolliac. în afară de Pomponius Mella, el ştie ce au spus în această privinţă Herodot, Strabo, pseudo Plutarc şi Plinius. Este apoi la curent cu întreaga literatură a săpăturilor contemporane. Totuşi ipoteza lui Bolliac nu i se pare mai puţin hazardată, ca una care nu este confirmată de nici un izvor vechi şi nici de stabilirea identităţii de formă între obiectele descoperite î(n Apus şi cele dezgropate la Vădastra sau la Piscu-Crăsani. Evocarea oamenilor preistorici trăgînd din pipe ca „bluzarul sau studentul francez" îi prilejuieşte lui Odobescu un efect de umor, dar şi stabilirea principiului metodic al clasificării raţionale a obiectelor arheologice, ca şi prevenirea împotriva ipotezelor fanteziste : fumuri archeiologice ce pot ieşi din lulele preistorice".

[1] în legătură ou aceasta, vezi şi studiul lui Odobescu : *Despre un vas de lut cu numele lui Decebal, descoperit la Blain în Bretania,* în *Columna lui Traian,* dec. 1872.

*

în 1874 Odobescu este însărcinat cu un curs liber de arheologie la Facultatea de litere din Bucureşti. Noul profesor îşi scrie prelegerile, şi *Istoria archeologiei,* care trebuia să precizeze obiectul, izvoarele şi tradiţiile cercetărilor cărora li se consacrase în ultimii ani, devine una din operele lui cele mai atrăgătoare. Păstrînd forma expunerii de catedră, cu apeluri directe la ascultători, cu procedee de captare a atenţiei, din care nu lipseşte umorul nedespărţit de tot ce a aşternut pe hîrtie, Odobescu întreprinde o lucrare cu puţine analogii în epocă. în lecţia introductivă profesorul anunţă un larg program de înfăţişare a principalelor rezultate ale arheologiei în le&ătură cu trecutul tuturor popoarelor producătoare de cultură. Deocamdată este însă vorba de a preciza sfera şi sursele ştiinţei şi de a schiţa istoria ei. Ni se precizează astfel, mai întîi, deosebirea dintre *anticar* şi *arheolog :* unul strînge materialele pe care celălalt se osteneşte a le pricepe : „Unul, cu o ardoare adesea numai instinctivă, descoperă, culege şi strînge toate rămăşiţele trecutului; celălalt, prin o cunoştinţă întinsă a faptelor şi a monumentelor şi prin o critică sănătoasă, alege şi judecă însemnătatea acelor rămăşiţe în raport cu cultura din trecut a omenirii» Unul e zidarul care adună şi aşterne simetric straturile de piatră ; celălalt e artistul, priceput şi prevăzător, care combină şi înalţă edificiul."

înţelegem deci că dacă predecesorii lui români fuseseră simpli anticari, lui Odobescu îi revine sarcina de a întemeia şiinţa românească a arheologiei. Arheologia este, pentru Odobescu, o ramură a istoriei : istoria culturii, spre deosebire, dar strîns legată de ramura ei politică — istoria pragmatică. Cea dintîi dă viaţă celei din urmă : „Ca istorie a culturii popoarelor

din trecut, ca expunere a credințelor, așezămintelor și moravurilor vechimii, aroheologia este dar soră gemenă cu istoria pragmatică sau politică. Cît de stearpă și de puțin atrăgătoare este înșiruirea cronologică a evenimentelor de stat, cari s-au petrecut în palatele regilor, sau pe forul popular, sau chiar și pe cîmpii de bătălie, dacă toate acele împrejurări ni se prezintă numai în liniamente aspre și necolorate, dacă nu ni se arată nici ideile, nici măcar aspectul scenei în care ele s-au petrecut."

S-ar putea spune că arheologia dă *culoarea* istoriei; o știa bine povestitorul care introdusese atîtea elemente ale arheologiei naționale în povestirea întîmplărilor din timpul lui Mihnea cel Rău și al Doamnei Chiajna. Izvoarele arheologiei sînt deopotrivă vechile mărturii scrise, ca și monumentele trecutului : „Aroheologia este știința care cercetează datinele și monumentele ce au rămas de la oamenii din secolii trecuți și s-au păstrat pînă la noi sau în relațiuni scrise, sau în tradițiuni orale sau mai ales în obiecte reale, plastice și grafice ; ea are sarcina de a aduna și de a controla aceste rămășițe, pentru a extrage din studiul lor, special sau comparativ, o cunoștință cît se poate mai deplină despre credințele, instituțiunile, practicele, uzurile, industriile și artele societăților vechi, adică despre starea morală și intelectuală a omenirii la diferitele epoce ale dezvoltării sale."

Așadar, arheologul extrage din studierea vechilor inscripții și monumente cunoștințe cu privire la manifestările *etice* și *estetice* ale societăților, adică ale formelor pe care le-au luat în cuprinsul lor *binele* și *frumosul: to kalon k'agathon.* Antichitățile etice sînt cele relative la moduri de producție și întreaga organizare economică a societăților, viață religioasă, constituții politice, sisteme juridice, relații diplomatice, clase sociale, arta militară, învățămîntul, cultura și toate amănuntele moravurilor, printre care un mare loc îl ocupă organizarea familiei, felul oamenilor de a se îmbrăca, de a se hrăni și de a petrece. Antichitățile estetice sînt cele care pot fi urmărite în arhitectură, sculptură, pictură, mozaic, smalțuri și sticlărie, pietre gravate, monede, inscripții, acte și diplome, instrumente și unelte. Obiectul arheologiei îl constituie deci întregul cuprins moral și estetic al vechilor societăți, întrucît s-a cristalizat în obiecte materiale, adică tocmai acela care asigură valoarea societăților. Prin contribuția lor de cultură se

mențin popoarele în amintirea recunoscătoare a viitorimii. Referindu-se la agresiunile recente ale militarismului prusac, oratorul le opune lucrarea binefăcătoare a învățaților și artiștilor germani. în cele cincisprezece lecții ale cursului ni se prezintă apoi cuceririle arheologiei, de la Herodot și de la vechii călători, de la autorii de manuale artistice și sofiștii Greciei, prin erudiții latini și pînă la mișcarea de restaurare a culturii antice în Renaștere, cînd apar mai multe din ramurile arheologiei științifice, pentru a continua cu anticarii secolului al XVI-lea și al celui următor, pînă la mijlocul veacului al XVIII-lea, în momentul în care lucrările arheologiei iau forma lor modernă. Expunerea se oprește aici. Paralel cu progresele cercetării de-a lungul mileniilor, ni se expun și rezultatele lor, oferindu-ni-se o mare varietate de cunoștințe în legătură cu moravurile, instituțiile, formele de organizare socială, monumentele și toate lucrările de artă ale timpurilor vechi. Cursul este susținut de o întinsă informație, culeasă din tratatele vechi și noi, dar și din izvoarele antice, renascentiste și moderne, pe care, totdeauna cînd e vorba de cele antice și foarte des cînd e vorba de celelalte, cercetătorul le-a avut sub ochi și le-a citat în forme autentice.

Erudiția e înviorată de darul scriitorului care introduce în expunerea sa o mare animație de descrieri de monumente, de narațiuni, anecdote, biografii și portrete. Neuitate rămîn chipurile atîtor anticari, erudiți și umaniști ai antichității și ai timpurilor mai noi, ale lui Varro, Plinius și Lucian, ale lui Petrarca și Rienzi, al lui Hugo Grotius, cel salvat în lada lui de cărți de prigonirile tiranului Mauriciu de Nassau ; al țeposului mizantrop și harnicului anticar roman din secolul al XVII-lea, Rafael Fabretti, imereu călare pe calul Marco Polo în căutarea rămășițelor antice; al părintelui Athanasius Kircher, straniu amestec de erudiție, ingeniozitate și superstiție ; al genialului cercetător în nenumărate direcții Nicolas Freret, care la mijlocul veacului al XVIII-lea introduce spiritul criticii în multele științe pe care le-a abordat ; al lui Dimitrie Cantemir, a cărui personalitate mișcată de un interes extraordinar de variat, din care nu lipsise nici curiozitatea arheologică, o înțelegem mai bine atunci cînd o privim în cadrul erudiției timpului său. Neuitate rămîn și descrierile de monumente ale lui Odobescu, a grupului *Laocoon,* a *Nunților Aldobrandine,* a *Levdui de la Pireu,* a catacombelor romane ; apoi na-

rațiunea legendei sfintei Cecilia sau a strălucitei călătorii diplomatice şi arheologice a marchizului Nointel, ambasadorul lui Ludovic al XlV-lea, in Orient şi în Grecia, unde mai găseşte Parthenonul în vechea lui arătare şi minunează pe martorii întreprinderii sale prin luxul şi fastul desfăşurat. Printre atîtea^ urme ale oamenilor şi întîmplărilor trecute, un loc de seamă trebuie, din nefericire, să-l ocupe povestirea faptelor distrugătoare ale războaielor şi tiranilor, prădăciunile, spoliațiile şi nimicirile lor, cele care au risipit şi împuținat tezaurul arheologic al omenirii. Pagini acuzatoare sînt consacrate despoierii cetăților greceşti de obiectele ei de artă, ale luiSyllaîn Grecia; ale lui Verres în Sicilia ; ale lui Neron în incendiul Romei ; ale iconoclaştilor mahomedani şi creştini ; ale goților la Roma ; ale papei Grigorie, în secolul al Vll-lea, care surpă atîtea din statuile Romei şi le azvlrle în Tibru ; ale luptelor dintre familiile patriciene ale Romei şi ale războaielor civile din veacul al IX-lea pînă într-al Xl-lea, cînd sînt distruse sau greu vătămate Coliseul, mausoleul lui Adrian, mormîntul Ceciliei Metella, castelul Sant Angelo, Septizionul lui Sever şi alte sute^ de temple, terme şi teatre ; pentru a nu mai vorbi de asediatorii mahomedani ai Constantinopolei sau de prădăciunile cruciaților franci ai lui Baldovin de Flandra în aceeaşi capitală. Furia invadatorilor a transformat în ruine tezaurele adunate *în* municipiile Galiei, în Alexandria, Antiohia, Persepolis, Ninive şi Babilon. Veneţienii jefuiesc Constantinopolul în secolul al XlII-lea, distrug Parthenonul şi-l pradă într-al XVII-lea, pentru ca falnicele rămăşițe ale podoabelor lui să fie în fine răpite, după un veac şi jumătate, de ambasadorul Angliei, lordul Eligin.

Jstoriaarcheologiei devine astfel rechizitoriul războiului, al prădăciunilor şi silniciilor în neîncetatele lor întruchipări. Străbătînd un cîmp atît de larg,, ocupîndu-se de atîtea împrejurări şi de urmele lor materiale, Odobescu se opreşte totdeauna ia acele care privesc țara noastră, vorbindu-ne despre inscripțiile romane din Dacia, despre coloana lui Traian şi progresele studierii ei de la Alfonso Ghacon pînă la Bellori şi mai tîrziu, despre podul roman de la Severin şi cetatea Drubeta, despre cultul persan al zeului Mitihra în Dacia, despre vechile cetăți clin Moldova pomenite de Cantemir, despre mormîntul mongol ide la Conteşti, despre runele gotice în tezaurul de la Pietroasa.

Istoria archeologiei este una din primele ope^ale erudiției româneşti în spirit modern. Marile studii ale lui Hasdeu în *Columna lui Traian* începuseră să apară în 1870 ; *în* 1872 iese prima fascicolă din *Istoria critică.* Celelalte mari lucrări ale lui Hasdeu sînt însă ulterioare : primele două volume din *Cuvinte den batrini* sînt publicate în 1880, şi cel dintîi din *Magnum etymologicum* abia în 1886. Cu prelegerile Jui Odobescu din 1874 se declară şi o nouă orientare în învățămîntul universitar. Elevi de-ai lui Odobescu, care l-au ascultat acum şi mai tîrziu, cînd expunerea lui nu se mai sprijinea pe^un text scris, ni-1 descriu, în contrast cu oratoria de catedră a vremii, ca pe un improvizator, dînd impresia cercetării împreună cu ascultătorii lui. El însuşi, în considerațiile finale ale singurului său curs tipărit, a, precizat ideile sale despre ceea ce socotea a fi scopul învățămîntului împărtăşit tineretului în Universitate : „nu... de a-l învăța cutare porțiune mai mult sau mai puțin restrînsă dintr-o ştiință, ci de a-l învăța cum însuşi poate să învețe cu spor orice porțiune a acelei ştiințe".

în timp ce se desfăşurau lucrările lui arheologice, mintea lui Odobescu este solicitată şi de o altăjproblemă care preocupa în acelaşi timp Societatea Academică Română începătoare. Creată de curînd, din 1866, şi primind printre primele ei însărcinări pe aceea a publicării unui dicționar al limbii române, Societatea Academică alcătuise în acest scop o comisiune din care făceau parte filologii A. T. Laurian şi L. Massim. Prin compunerea noii instituții, care cuprindea un mare număr de intelectuali aparținînd mişcării literare de peste munți, unde latinismul prinsese rădăcini în presă şi literatură, se^putea prevedea forma pe care o va lua lucrarea lexicografică proiectată. Primele coli apar în 1871 şi îndreptățesc această prevedere. Odobescu, care atacase sistemul latinist în articolul său din *Revista română* (1861) asupra *Psaltirii Im Coresi* şi în raportul asupra congresului „Astrei" din 1862, intervine îndată. El arată că sistema folosită „tinde într-un mod evident a prezenta în lucrarea dicționarului român nu atît limba astfel precum ea se află azi scrisă şi vorbită de către națiunea română, ci astfel precum se pare domnilor membri ai comisiunii că ea ar trebui să devină..." Lucrarea, aşa cum

pornise, manifesta o tendinţă dintre cele mai primejdioase. Dintre cele 2 168 cuvinte ale literei A, autorii primiseră numai 460 folosite de tot poporul român, dar 1 671 neologisme, „din care o bună parte n-au fost încă nici scrise, nici pronunţate pînă acum de români". Alţi termeni fuseseră respinşi într-un glosar final, ca „nedemni de a figura mai mult în Hmba cultă a românilor". Cuvintele primite de redactorii dicţionarului erau formaţii derivate din rădăcini latine, prin procedee care nu admiteau modurile obişnuite ale derivării în româneşte, de pildă prin sufixele de origine slavă : -iată, -iţă, -nic. Termenii astfel derivaţi în limbă, chiar cînd erau de origine latină, erau lepădaţi în glosar. Odobescu afirmă că „nu este în dreptul lexicografilor de a modifica pînă într-acest punct o limbă, de a introduce într-însa un aşa îmbelşugat material al lor propriu *şi de* a lepăda^din ea aşa multe forme şi terminaţiuni înrădăcinate în limbă..." El „declară cu francheţe că odată cu viaţa n-ar voi ca limba dicţionarului d-lor Laurian şi Massim să devină limba succesorilor noştri".

Partida latiniştilor era puternică în Societatea Academică, în aceste condiţii Odobescu socoteşte că ar fi un succes chiar numai publicarea lucrării lui Laurian şi Massim, alături de altele, într-un *Magazin lexicografic,* menit să pregătească adevăratul dicţionar al limbii române. Pusă la vot, propunerea nu este^ admisă. Revine însă pentru a determina Societatea să considere dicţionarul latinist nu numai ca un simplu proiect^ dar şi pentru a specifica, într-o notă însoţitoare a fiecărei fascicole a lui, că Societatea Academică nu-şi ia răspunderea sistemei, limbii şi ortografiei urmate de autori. Votul Societaţii respinge încă o dată propunerea lui Odobescu.

^Falsa şi primejdioasa îndrumare a dicţionarului, aşa de bine apărată de majorităţile^ academice, trebuia deci ucisă prin umor. Floreta aceasta stătea de mult timp agăţată în panoplia scriitorului. La 15 septembrie 1871 Odobescu invită la masă pe colegii săi, şi gastronomul care lăudase produsele culinare de la Sibiu, puii cu stafide ai călugărilor, plătica de Snagov, oferă un prînz îmbelşugat, împreună cu lista lui de bucate în limhaj latinist. El serveşte oaspeţilor *Melungine rubre cu farcimine de minutale, Copsa de ariete în verubi torresa, Acietaru de olere, condita pre usu Athonicu* etc, etc, adică *Pătlăgele roşii cu tocătură de măruntaie, Coapsă de berbece friptă la frigare, Salată de verdeţuri, gătită ca la Muntele Atonului* etc.

Lista provoacă hazul asistenţei şi al publicului care o citeşte a doua zi în jurnale. O coloană a edificiului latinist se prăbuşeşte în rîsul general.

Fascicolele dicţionarului continuă totuşi să apară imperturbabile, în 1872 Odobescu reia atacul pentru a critica separarea dintre dicţionar şi glosar, etimologiile fanteziste, neologismele neuzitate, citaţiile improvizate, definiţiile neprecise sau nelegate de starea actuală a cunoştinţelor omeneşti, formele abătute de la modul în cae au evoluat sunetele în limba română *(mene, tene, bene,* pentru *mine, tine, bine))* divergenţa dintre scriere şi pronunţie *(pucin* pentru *puţin,* dar *mîncăţios* pentru *mîncăcios),* sau terminaţiile inexistente în graiul nostru (ca, d. p., *-one,* în *rogaţione* pentru *rugăciune* etc). Odobescu este numit în comisiunea de revizuire a dicţionarului.

în 1876 apare al doilea volum al acestuia, prezentat ca „proiect". După un an Odobescu depune raportul comisiunii de revizuire cerînd din nou renunţarea la despărţirea dicţionarului de glosar, primirea singurelor neologisme care exprimă obiecte, idei noi sau nuanţe noi de înţeles, acceptarea tuturor formelor consfinţite prin uz, alungarea inovaţiilor nelegitimate de nevoile exprimării, simplificarea ortografiei, adică toate cerinţele pe care Odobescu le formulase mai demult în propriul lui nume. Este adăugat principiul : „Puntul prim şi de căpetenie al unui dicţionar este uzul^contimporan. Nu corespunde... cu cerinţele celui ce-l consultă dicţionarul... care nu conţine cuvintele pe cari omul este expus a le auzi din gura tuturor în orice moment al vieţii sale."

Comisiunea de revizuire cere deci o ediţiune revăzută, expurgată şi completată a proiectului criticat. Se cere o anchetă de limbă întreprinsă de literaţi în diferite provincii româneşti, publicarea în ediţii critice a vechilor traduceri religioase şi a cronicilor, strîngerea de citate din scriitorii contemporani şi din limba poporului, pentru a se ajunge astfel la „oglinda limbii din trecut pînă în prezent".

în 1874 Odobescu avea patruzeci de ani. Scriitorul se^ găseşte în punctul cel mai înalt al dezvoltării lui. împreună cu *Istoria archeologiei,* el ne dă acum opera sa cea mai de seamă : *Pseudo-Kynegketikos.* Era destul de greu de definit genul ^acestei scrieri. Primii ei cititori i-au simţit caracterul fără să-l fi

denumit. De cînd însă termenul „eseu" a intrat în circulația noastră literară (ceea ce s-a întîmplatabia în ultimii treizeci de ani), *Falsul tratat de vînătoare* a apărut ca un eseu, cel dintîi al literaturii noastre.

Eseul trece drept o disertație asupra unei teme a științelor sau a filozofiei, scrisă cu mijloace literare, un produs al spontaneității mai mult decît al studiului, urmărind mai degrabă să-l desfăteze decît să-l instruiască pe cititor. Eseul ar fi poezia ideilor. în realitate felul acesta de scrieri se poate sprijini pe cercetarea cea mai riguroasă şi pe cea mai întinsă informație, dar eseistul adoptă față de rezultatele lui o atitudine lipsită de pedanterie, liberă de servitutile metodei. Ceea ce caracterizează eseul este deci modul dicțiunii prin care se exprimă conduita unui scriitor atît de stăpîh pe conținuturile lui încît le poate trata cu grație și detașare. Odobescu a înscris în fruntea eseului său un moto împrumutat lui Marțial : *difficiles nugae* — nimicuri anevoioase ; îmbinare de cuvinte care vrea să sugereze lipsa lui de pretenții, dar si truda cercetării pe care modestia şi bunul lui gust preferă s-o ascundă.

în acelaşi fel, cu mulți ani înainte, diînd o cercetare de istorie şi arheologie națională, a cărei pregătire durase desigur un timp destul de îndelungat, el o face să alterneze cu evocări de natură, cu tablouri de moravuri şi pagini de umor şi o intitulează *Cîteva ore la Snagov.*

Prilejul noii scrieri i-l dăduse prietenul său C. C. Cornescu, care — cioimpunîind un *Manual de vînătoare* cu multe detalii tehnice despre armele de foc, despre (mânuirea puştii, despre cîini şi dresarea lor, despre bolile care-i pot atinge şi tratamentul lor, despre feluritele varietăți ale vînatului cu pene şi ale celui cu păr — îi ceruse lui Odobescu o prefață.

Lucrarea îi amintea acestuia tratatele de vînătoare ale antichității, de pildă *Kynegheticoii* lui Xenofon, reluat şi completat după veacuri de Arrian. Antichitatea şi modelele ei nu-i erau necunoscute lui Cornescu, de vreme ce el citase în propria lui introducere pe Homer, Xenofon, Plutarc, Virgiliu, Horațiu, Pliniu cel Tînăr, Appian, Grate Faliscu şi Tacit. Cornescu se înfățișase deci ca un umanist. Dacă e aşa — are aerul că spune Odobescu — cercetarea ar putea fi extinsă la mulți alți autori ai antichității care s-au ocupat de vînătoare, ba chiar şi la autori moderni şi la folclor, apoi şi la operele sculptorilor, pictorilor, desenatorilor, gravorilor şi compozitoiilor,' atraşi în decursul veacurilor de această temă. S-ar putea întreprinde o istoria universală a motivului, o *Stoffgeschichte,* cum au numit germanii astfel de lucrări. în a doua jumătate *â* veacului al XVIII-lea, Lessing dăduse în al său *Laocoon sau despre limitele dintre artele plastice şi poezie* modelul unei studieri comparative a unei aceleiaşi teme tratate de artiştii plastici şi de poeți: legenda lui Laocoon redată în celebrul grup statuar alexandrin, dar şi în *Eneida* lui Virgiliu. ,,Mi-a venit în gînd — scrie Odobescu — că o carte de felul acesta s-ar putea scrie luînd cineva de subiect vînătoarea, spre exemplu, şi analizînd pe rînd toate impresiunile ce ea produce asupra imaginațiunii şi a simțimintelor omeneşti, atît prin împărtăşirea omului la înseşi acțiunile ei, cît şi prin descrieri literarii, prin imitațiuni armonice sau prin reprezentări plastice ale scenelor de vînătoare."

De fapt, deosebirea dintre *Laocoon* şi *Pseudo-Kyneghetikos* este esențială. Lessing este un filozof, şi scopul lui este să stabilească un adevăr general cu privire la natura plasticii şi a poeziei, a artelor coexistenței şi a artelor succesiunii, în timp ce Odobescu rămîne şi aici istoric şi artist, un spirit atent la singularitatea operelor şi la valoarea lor expresivă. Lunga lui rătăcire pe urmele aceluiaşi motiv artistic nu vrea să dovedească nici o teză generală. Ea este, pentru el, un simplu pretext pentru a se desfăta prin evocarea unei mari varietăți de opere ale tuturor artelor şi timpurilor, în care se oglindeşte una din formele vigoarei şi sensibilității omului. „S-ar putea deştepta într-o asemenea operă — adaugă Odobescu — mii de idei energice şi salubre care ar scălda mintea obosită şi sufletul amorțit în roua întăritoare a timpilor de antică vîrtoşie trupească ; apoi ar veni rîndul cugetărilor dulci şi duioase ce vlăstăresc adesea în traiul singuratic al vînătorului şi care, cu tot nesațiul lui de omor, fac uneori ca o lacrimă de dor şi de îndurare să-i roureze geana. într-acea carte şi-ar găsi locul şi întîmplările comice, şi spusele (glumețe, şi petrecerile zgomotoase, care înveselesc viața vînătorească ; apoi într-însa s-ar vedea încă cum artele şi poezia au ştiut să-şi însuşească şi au izbutit să răsfrîngă în producțiuni de merit toate aceste felurite fapte şi simțiri."

Cartea va fi deci compusă dintr-un mozaic de citate erudite, apoi din numeroase analize de opere plastice şi muzicale, printre care se amestecă amintirile personale ale omului iu-

bitor de natură, de viață populară, de toate desfătările vieții, ale unui temperament sociabil își jovial. Amestecul^ acesta de curiozitate erudită, de vigoare populară și de veselă vitalitate întruchipează una din figurile tradiționale ale umanismului. Lorenzo de Medicis sau Rabelais, printre alții, l-au întruchipat în configurații variate la începuturile epocii moderne. Anatole France l-a creat din nou, în el însuși și în mai mulți din eroii săi, în vremea noastră.

Odobescu aparține aceleiași serii umane, și *Pseudo-Kyneghetikos* este, din acest punct de vedere, opera lui cea mai reprezentativă.

Scriitorul începe prin a se recuza. îi lipsește competența cinegetică. Este ca „agiamiul" care vînase curcile babelor, sau ca simigiul căruia-i mîncase plăcintele dascălul Caracangea. A luat parte totuși la unele vînători, s-a oprit la circiuma unchiașului Dor-Mărunt, sporovăind cu tămădăienii în căruțe și admirînd întinsurile Bărăganului. *„Et in Arcadia ego !* Și eu am văzut cîrdurile de dropii, cutrierînd cu pas măsurat și cu capul ațintit la pază acele șesuri fără margine prin care aerul, răsfirat în unde diafane subt arșița soarelui de vară, oglindește ierburile și bălăriile din depărtare și le preface, dinaintea vederii fermecate, în cetăți cu mii de minarele^ în palate cu mii de încîntări." A văzut movilele din vechime pe malul Ialomiței, „sentinele mute și gîrbovite subt ale lor bătrâneți".

Cîntecul cocorilor îi amintea versurile lui Dante din *Infernul.* Bărăganul seamănă cu stepa malorusiană din *Taras Bulba* a lui Goigol. Scriitorul cunoaște literatura rusă pe care o citește în original, după cum o dovedesc citatele în rusește, tălmăcirile de expresii ruse pe alocuri. Vechi amintiri vînătorești a păstrat Odobescu de pe vremea petrecerii sale, ca copil, la Balta Albă, unde ar fi putut nimeri cu pușca cîte un graur. De ce autorul *Manualului* mu pomenește nimic de grauri, confundați de unii cu păsările pe care francezii le numesc *grives,* delicioase spețe culinare, care pot fi consumate în restaurantele bucureștene ale lui Capsa și Hugues ? Acele păsări sînt *sturzii* sau *cocoșarii* românești. Despre grauri și sturzi, *sturnus* și *turdus* ai latinilor, s-au ocupat Marțial, Horațiu, agronomul Terentius Varro și Pliniu cel Bătrîn. Erudita incursiune ornitologică se completează cu considerații asupra grangurelui, ortolanului și ieruncii, despre care au vorbit poeții. Ienăchiță

Văcărescu a cîntat turturica, nesocotită de asemeni de Cornescu. *Manualul* nu amintește apoi nimic despre legiuirile prohibitive ale vînatului în epoca fecundării cînd domnește Venera, „născătoarea 'spornicei ginte romane, dezmierdătoarea zeilor și oamenilor", cîntată de Lucrețiu la începutul poemului său. Vînătorul pornește^ deci cu copoii lui în lunile primăverii, și scriitorul se lasă încă o dată să alunece, pentru a ne vorbi despre cîinii de vînătoare, pe care „nerăbdarea îi face să tremure mai mult decît frigul". Este intercalată anecdota despre vînătorul lăudăros care se lasă tras de mînecă. Abia acum ajunge scriitorul să urmărească istoria plastică și literară a motivului vînătoresc. începutul îl face descrierea a trei mari opere : *Diana cu ciuta,* grupul monumental antic scos altădată din lacul Nemi și expus astăzi în galeria Luvrului ; *Diana din Poitiers* a lui Jean Goujon și gravura lui Albert Diirer înfățișînd întîmplarea sfîntului Hubert, patronul vînătorilor.

Pagini descriptive, în concurență cu cele ale *Istoriei archeologiei,* ne întîmpină aici : „A fost fără îndoială un vînător inspirat și a știut să mînuiască bine arcul și săgețile artistul subt a cărui daltă s-a mlădiit statua Dianei de la Luvru, acea mîndră și sprintenă fecioară de marmură care s-avîntă, ageră și ușoară, sub crețurile dese ale tunicei ei spartane, scurtă în poale și larg despicată la umeri. O mișcare vie și gațioasă a grumazului a înălțat capu-i, cu perii ridicați la ceafă în corimb, și pe fruntea-i, coronată cu o îngustă diademă, se strecoară ca un prepus de mînie" etc. Măreția antică a statuii este pusă în contrast cu morbidețea, „modulată în linii unduioase" a operei lui Jean Goujon, „trăit la curtea desfătată a regelui Henrie al Il-lea de Valois" și cu geniul reflexiv și iubitor de „naive amănunte" al artistului german, al lui Albert Diirer. „Mă opresc, căci mi se pare că iar am greșit calea !" exclamă scriitorul.

Linia dreaptă a expunerii nu este totuși cu putință. Coborîndu-se în trecut sau avîntîndu-se în viitor, fără ordine și plan, cedînd oricărei ademeniri, el trece de la artele plastice la literatură și va reveni la cele dintîi, vorbindu-ne pe rînd despre tratatele cinegetice ale celor vechi, despre sculpturile de pe arcul roman al lui Constantin cel Mare, despre desenele preistorice de pe pereții grotelor din Franța meridională, despre alto-reliefurile egiptiene și asiriene, despre picturile lui Rubens, Snyders, Ruysdael și atîți alții, despre compozițiile lui Rossini,

Haydn, Weber, despre vînătorul Wilhelm Tell, imortalizat de Schiller, despre ecourile vînătoreşti în poeziile lui Musset, Lamartine, Villon, despre uitatul poet român N. Rucăreanu, autorul baladei *Vînătorul Carpaţilor,* pentru a ajunge la basmul povestit de călăuzul lui, chipeşul voinic din Bisoca, *Basmul feciorului de împărat cel cu noroc la vînat,* prelucrare în manieră lirică a legendelor buzoiene în jurul fiului unei Doamne Neaga, a cărei amintire arheologul o înregistrase în legătură cu unele ruine din codrii Cislăului.

în această lungă preumblare prin domeniul artei şi literaturii, Odobescu este unul dintre cei dintîi care vorbeşte cititorilor români despre scriitorii ruşi, nu numai despre Gogol, a cărui comedie *Revizorul* fusese jucată la Teatrul Naţional în 1873, într-o imitaţie prea liberă a lui P. Grădişteanu, cu toate protestele ridicate de el în comitetul teatrului, dar şi despre Aksakov şi Turgheniev cu ale sale *Povestiri ale unui vînător.* Se înfriîngea astfel o judecată a cercurilor latiniste : „La noi acum — scrie Odobescu — cînd vorbeşte cineva despre slavoni, fie în materie de literatură, de filologie, de istorie şi mai ales de agricultură, apoi îl ia lumea la ochi şi-şi aprinde paie în cap. Se găsesc chiar unii mai radicali, mai purişti, mai români decît toată «sementia romanesca», decît toată «terrina romanesca», ba şi decît toţi «boii romanesci», cari-l izbesc şi cu cîte «una mostra de critica» de-i resună creierii. Sper însă că eu unul am să rămîi nevătămat..."

Cu excepţia lui Hasdeu, nimeni dintre contemporanii lui Odobescu nu arătase un orizont mai larg al culturii, pe care el de altfel n-o afişează cu pedanterie, ci cu graţia unui amator pentru care erudiţia este un obiect al desfătării sale.

Mult învăţatul, preumblat prin toate literaturile şi arheologia lumii, este un om cu sevă românească şi populară. Cunoaşte ţara şi se bucură de înfăţişările ei : înainte de Vlahuţă, Hogaş şi Sadoveanu, a dat geografia poetică cea mai întinsă a păimîntului nostru. I-a plăcut să stea sub umbrarul lui Ioniţă Buzdrun de la morile Ciurelului, s-a adăpostit în bordeie de tîrle, printre saiele şi olumuri pentru vite. Ştie bine datinele poporului, îi adună legendele şi poeziile, intercalînd în basmul bisoceanului o mică antologie folclorică. Autorii români preferaţi sînt acei care au păstrat legătura cea mai strînsă cu inspiraţia populară : Anton Pann, poeţii Văcăreşti, Petre Ispirescu. întocmai ca poporul stă într-o mare apropiere de natură. A observat animalele, pe calul de brac şi pe cîini, pe care îi numeşte cu vechile lor nume : Capişoana, Braica, Grivei şi Dudaş. Culege numele florilor, ale ierburilor şi buruienilor şi ştie să distingă dobrişorul şi gbiizdeiul, laptele-stîneei şi zîrnamiţoasă, brînduşa şi dediţeii, loboda şi drobul, vîzdoaga şi siminocul, iarba-ciutei, pipirigul, pojarniţa şi seftereaua. Adună nume de păsări şi se înveseleşte de varietatea pitorească a neamurilor lor : dumbrăvence, pitulice, presure şi sfrîncioci, petroşei şi sfredeluşi, ţoi, ţintezoi şi piţigoi. Sălbăticiunile îi sînt tot atît de familiare : „Viezurii cu perii suri, cari ies numai noaptea din vizuini ; jderii pădureţi, cu blana ruginie, deasă, moale şi frumos netezită, şi vidrele colţate de pe malul bălţilor ; nevăstuicile cu trup prelung şi mlădios şi cu guşe albe...", apoi veveriţele, pinţele, căţeii-pămîntului, suitele, mişunii, jcîrtiţele, guşterii şi şopîrlele, fiecare cu înfăţişarea şi moravurile lor.

Vorbeşte, în fine, graiul poporului, nu numai cînd reproduce vorbirea unui personaj popular, dar şi în propriul lui referat, folosind nu numai vocabularul corespunzător, pe care îl alternează de altfel cu arhaisme, cu neologisme ale culturii şi cu unele formaţii personale, dar şi ziceri şi exclamaţii, precum : „Dar ce făcui, vai de mine ?..." „Doamne fereşte !..." „Hai s-o lăsăm încurcată !..." „O dă pe pîrlitură" ş. a. Culege proverbe şi^ le răspîndeşte cu atîta profunzime în paginile lui încît unul din folcloriştii cei mai de seamă, I. Zanne, culegătorul *Proverbelor românilor,* foloseşte *Falsul tratat de vînătoare* ca una din sursele lui cele jnai preţuite. Ca la Rabelais, citatul popular face concurenţă celui umanistic. S-ar putea întocmi antologia locuţiunilor, maximelor şi sentinţelor populare din *Pseudo-Kyneghetikos,* printre care subliniem ca mai curioase: *tararaua neamţului* pentru un cîntec monoton ; *a prinde iepurele cu carul* pentru o operaţie executată cu încetineală; *din coadă de cîine sită de mătase nu se poate face* pentru încercările de a da un scop mai înalt unor lucruri de rînd ; *a vedea cam sus găina* pentru cine e gata să adoarmă, si atîtea altele mai rare sau mai cunoscute.

Materialul lexic şi figurativ intră în construcţii sintactice desfăşurate larg, într-o ritmică lentă, în largi perioade binare sau ternare, compuse din propoziţii principale coordonate, pe trunchiul cărora se anină determinările în grupuri de cîte două sau trei.

Aceste vaste şi liniştite perioade nu sînt însă ale unui orator, ci ale omului sfătos care are timp să povestească şi care nu lasă deoparte nimic din ceea ce se înfăţişează memoriei lui bogate şi ochiului care vede tablourile întregi. Prin *Pseudo-Kyneghetikos,* după ce o făcuse în atîtea opere anterioare, Odobescu a creat unul din monumentele cele mai de seamă ale stilului narativ şi descriptiv în literatura română a secolului al XlX-lea. Scriitorul îşi dă acum întreaga măsură. Omul de ştiinţă şi patriotul mai aveau ceva de adăugat.

în cei douăzeci de ani de activitate literară următori publicării *Falsului tratat de vînătoare,* Odobescu revine la cele mai multe dintre temele de pînă atunci ale scrisului şi cercetării sale. Folcloristul este interesat de lucrarea tînărului G. Dem. Teodorescu : *Încercări critice asupra unor credinţe, datine şi moravuri ale poporului român,* 1874, indicînd folosul studiilor clasice pentru înţelegerea folclorului naţional. Povestitorul dă în 1875 două basme în „Biblioteca ilustrată pentru copii" a lui Socec : *Jupîn Rănică Vulpoiul,* pe un motiv împrumutat *Romanului vulpii* al francezilor, şi *Tigrul păcălit,* o istorie marinărească. Povestitorul se va încerca încă o dată, mai tîrziu, în 1887, cu *Zece basme mitologice,* prelucrate după cartea englezului G. W. Cox : *Tales of ancient Greece.*

Temele antice sînt tratate în limbă populară şi cu o psihologie a eroilor care-i înrudeşte cu personajele basmului autohton. Prometeu se adresează muritorilor : „Măi oamenilor ! acel Zeus e lacom de avuţii şi de daruri..." Cînd Pandora este întruchipată din humă de Efest (Hefaistos), el o ia de mînă şi înfăţişînd-o lui Epimeteu îi vorbeşte : „Ştii ceva ? M-am gîndit că voi, 'oamenii, sunteţi, bieţi, împovăraţi de muncă multă pre pămînt" etc. în jurul lui Zeus, „toată ziulica, agerul lui vestitor Ermes trepăda în sus şi în jos ca să ducă în toate părţile poruncile sale". Cînd Zeus se coboară pe pămînt spre a se încredinţa de traiul desfrînat al fiilor lui Licaon^ el apare ca „un biet unchiaş bătrîn". Cînd Demetra o caută pe fiica ei, pe Persefona, ea se arată, de asemeni, ca o bătrînă a basmelor noastre, şi dicţiunea poetului împrumută pe a folclorului : „Mare jale coprinse pe mama Demetra cînd află una ca aceasta. Ea îndată se îmbrăcă în veşminte de lînă neagră, luă în mîni făclii aprinse şi se duse să caute pretutindeni pe fii-

că-sa Persefona, alergînd pe cîmpi şi peste ape, din ochi lăcrimînd şi pe toţi întrebînd daca nu cumva o a văzut cineva". îl întîlneşte pe Elios şi-l întreabă de fată : „Spune-mi adevărat, Elios, fătul meu". Stilizarea era deci făcută în felul lui Ispirescu din basmele lui „păgîneşti".

Apropierea prototipurilor clasice de folclorul naţional a rămas în tradiţia traducătorilor români ai clasicismului, de pildă în versiunile poemelor homerice date de G. Murnu. Chiar cînd nu era vorba de opere narative, ci de lucrări istorice, a căror traducere Academia o pune la concurs începînd din 1873, Odobescu afirmă necesitatea de a folosi limba vie a prezentului. Călăuzit de aceste principii îşi redactează el raportul asupra tălmăcirii *Comentariilor* lui Cezar în 1873, ale lui Polibius, Dionis din Halicarnas, Dion Cassius şi Plutarc în 1874, a lui Herodot în 1878.

Provincialismele, arhaismele, stilul plat şi vulgar, dar mai cu seamă jargonul latinist, propagat pe atunci prin presă şi şcoală, aducea mari vătămări acestor lucrări de la care se aşteptau progrese în opera de formare a limbii literare. Buna cumpănire cere ca limba traducerilor să fie aceea a timpului de faţă şi a poporului întreg : „A scrie limba trecutului este un joc retrospectiv, o petrecere de anticar care, chiar cînd e perfect executată, rămîne a mulţumi numai un foarte mic număr de amatori. A voi din contra să scrie cineva limba viitorului este o utopie fără de nici un temei, este a cerca după calcule iluzorii viitorul limbilor, precum necromanţii şi vrăjitorii cearcă în zodii şi cu bobi viitorul sufletelor."

Franţuzismul nu era o primejdie mai mică decît latinismul pentru fireasca dezvoltare a limbii literare. Pe aceasta o denunţă Odobescu în 1887, scriind în *Epoca* despre *Şcoala dramatică,* pe care unii din actorii noştri, căutînd-o în conservatoarele franceze, aduceau pe scena românească sunete şi inflexiuni străine : „Lipsă-ne de aşa poamă rea !"

Buna limbă românească şi buna ei literatură o slujeşte Odobescu, în această epocă, nu numai prin critici şi îndemnuri, ca cele de mai sus, dar şi prin activitatea lui de critic şi editor. în 1879 prezintă publicului *Poveştile unchiaşului sfătos* ale lui P. Ispirescu, despre care va vorbi apoi, cu înaltă recunoaştere a meritelor lui literare, în 1887, la Academie, cu prilejul morţii povestitorului. în 1877 Odobescu publică *Istoria românilor sub Mihai-vodă Viteazul* de N. Bălcescu, din

care apucase să dea, cu vreo cincisprezece ani mai înainte, primele două cărţi şi o jumătate dintr-a treia în *Revista română* (1861-1863). Scrierea, aşa cum a lăsat-o Bălcescu, de altfel neterminată, apare abia acum, şi „precuvîntarea" cu care editorul ei o însoţeşte este cea dintîi prezentare a personalităţii şi operei marelui scriitor revoluţionar, care a exercitat o influenţă atît de adîncă asupra lui Odobescu, desigur cea mai de seamă pe care a suportat-o acesta în epoca formaţiei lui. Era plătită astfel o datorie de recunoştinţă. Din curata figură a înaintaşului, din frecventarea operei sale, s-au întărit atitudinile sociale şi naţionale ale lui Odobescu. Mijloacele literare ale lui Bălcescu n-au rămas nici ele fără răsunet asupra artei emulului său mai tînăr. Bălcescu îi atrăsese mai întîi atenţia asupra cronicilor şi folclorului ca tezaure de limbă ; el îl îndrumase către temele literare cuprinse în cronicarii munteni, publicaţi de *Magazinul istoric pentru Dacia.* Există şi o înrudire stilistică între cei doi scriitori prin întrebuinţarea pe care o dau deopotrivă amplei perioade cadenţate : o înrudire sub care nu poţi să nu întrezăreşti înrîurirea scriitorului mai vîrstnic asupra aceluia venit în urma sa. Din generaţia înaintaşă poate numai Vasile Alecsandri vorbise cu aceeaşi putere tînărului Odobescu. Acesta va avea prilej să înfăţişeze omagiul recunoştinţei sale înfăţişînd Academiei, în 1881, raportul de premiere a întregii opere a poetului.

în 1876 Odobescu începe să colaboreze la *Românul* lui C. A. Rosetti cu articole politice şi culturale. După o lungă întrerupere, scriitorul revine deci pe arena acţiunii sociale militante. Seria articolelor din *Românul,* publicate din nou de Odobescu în ediţia *Scrierilor istorice şi literare* din 1887, a dispărut apoi în ediţiile ulterioare, îngrijite de alţi editori, cu, mare pagubă pentru cunoaşterea figurii sociale a scriitorului. începutul colaborării la *Românul* îl face articolul *E pur si muove* — o profesiune de credinţă în progres : „...pe cînd în spaţiele nemăsurate ale universului pămîntul îşi urmează eterna sa mişcare, pe faţa pămîntului, pe apele lui, în adîncul sinului său şi-n atmosfera ce-l înconjoară, omenirea vie, veghează (şi neobosită, se mişcă în tot sensul, dovedind pe fiecare zi cîte un nou folos, cîte o nouă sporire, cîte o nouă mişcare spre bine". Scriitorul nu uită descendenţa lui pa-

şoptistă : „Revoluţiunea naţională de la 1848, cu un avînt plin de sublimul entuziasm al juneţei, a aruncat în poporul român sămînţa tuturor libertăţilor". Faţă de situaţia momentului el reclamă „o viaţă socială bine întemeiată pe legi potrivite cu trebuinţele şi dorinţele poporului". în articolele următoare, Odobescu cere cultivarea sentimentului patriotic în şcoli prin învăţămîntul limbii române, prin studiul istoriei şi geografiei ţării — vechi exigenţe, formulate cu patruzeci de ani mai înainte de Petrache Poenaru, dar care nu-şi găsiseră încă realizarea. Constituţia de la 1866 introdusese principiul obligativităţii şi gratuităţii învăţămîntului primar fără să se indice şi mijloacele capabile să-l înfăptuiască. în felul acesta principiul era de fapt anulat. Scriitorul intervine reelamînd o întinsa campanie de construcţii şcolare. Grija lui principală se îndreaptă căre ţărănime, clasa socială cea mai numeroasă, dar şi cea mai vitreg tratată de conducătorii timpului Era grabnică nevoia instrucţiunii pentru ţărănime şi a ridicării stării ei sociale, şi Odobescu îşi făcea iluzia că acest^ îndoit scop poate fi atins prin difuzarea învăţăturii la sate şi înlesniri băneşti pentru ca ţărănimea să eîştige condiţii mai bune de muncă şi trai.

în vremea aceasta nori grei se adunau în Balcani şi în Orient. Masacrele din Bulgaria, răscoalele din Bosnia şi Herţegovina alarmaseră opinia publică mondială. Turcia apărea ca o despoţie anacronică, ca „marele bolnav al Orientului". în ţara care nu-şi cucerise încă neatîrnarea ei, Odobescu are curajul să scrie : „...prelungirea domniţii Turciei în Orientul Europei este o rană fără vindecare în mijlocul căriia va trebui neapărat să se înfigă scalpelul". Guvernul turc înteţeşte presiunile sale. Rusia e gata să intre în acţiune. Momentul era favorabil pentru aspiraţiile de independenţă ale poporului român, dar părerile sînt în ţară împărţite. în broşura intitulată O *cugetare politică,,* Ion Ghica se pronunţă pentru neutralitatea României în cazul unui conflict ruso-turc, retragerea în munţi a armatei române în faţa armatelor străine care ar pătrunde pe teritoriul naţional, şi simpla protestare faţă de o astfel de eventualitate.

Odobescu analizează broşura în patru articole, apărute din februarie pînă în aprilie 1877, şi, demonstrînd absurditatea propunerilor lui Ghica, cere alianţa cu Rusia şi intrarea în acţiune : „Naţiunea simte că poate face astăzi mai mult decît

ceea ce se vedeau siliţi a face părinţii noştri". Convenţia cu Rusia fusese încheiată şi armatele ruseşti, după declaraţia de război din martie, trec Prutul la 11 aprilie. Odobescu nu osteneşte să îndemne la acţiune. La 28 aprilie, adică după ce se produsese bombardarea Calafatului, el scrie : „Nici patria, nici lumea nu va avea de ce să ne învinovăţească. Deşteptaţi din letargia noastră de aproape două secole, iată-ne întorşi la vechea tradiţiune de bărbăţie românească."

Declaraţia oficială de război întîrzia însă şi pînă ce să se producă votul Parlamentului din 9 mai, care constată ruperea legăturilor cu Poarta, dezlănţuirea războiului şi independenţa României, Odobescu scrie la 2 mai cu mînie împotriva celor care întîrziau acţiunea — vechile cercuri aliate cu opresorii — suportînd stigmatul îndelungatei lor înjosiri, dar cu încredere faţă de poporul liber şi luptător, care va şti să asigure victoria : „îndestule, mai mult decît îndestule sunt temeiurile spre a ne lepăda de orice vechi legăminte cu făţarnica şi barbara putere turcească... Omul vechi, omul trecutului, *raiaua* secolului trecut, sofistul fanariotizat, poate chiar şi tipicarul plin de arguţii a luat-o şi în rîridul acesta pe dinainte, în clasa cea cultă de la noi, în *haina albastră.* Mai sunt însă milioanele de români cu opincă pe care azi îi vedem cu arma la umăr, păşind apăsat către malurile Dunării, din toate înfundăturile Carpaţilor şi de pe toate şesurile româneşti ; mai sunt acei oşteni şi acei ţărani români care n-au stat să îndruge sofisme cu cărturarii din Stambul ; mai sunt aceia care mîine, poimîine vor şti să proclame în faţa tuturor că ţara lor, *România,* apărată cu pieptul lor, este şi va rămîne pururi un stat de sineşi stătător pe care turcii — de vor mai fi — au să-l teamă şi să-l onoreze."

în împrejurările de la 1877 Odobescu s-a ridicat aşadar cu limpezime şi vigoare pentru a arăta românilor drumul care trebuia să-i ducă la independenţa naţională.

în primăvara anului următor apare din nou la tribuna Ateneului român pentru a comemora răscoala moţilor, al cărei centenar trecuse jteluat în seamă cu trei ani mai înainte. Odobescu^ descrie „răscoala iobagilor sub căpetenia lui Horia", stabilind analogia cu mişcarea de la 1848 şi avertizînd : „Ceea ce s-a petrecut cu românii din Ardeal la 1785... se aduce aşa de mult cu ceea cej-a întîmplat, toit acolo, cu şasezeci şi patru de ani mai în urmă... încît rămîne să ne întrebăm dacă cumva

veninul social care a provocat, în acea nenorocită ţară suroră a noastră, aşa periodice şi desperate frenezii, s-a^stîrpit acum cu totul sau nu cumva mîine, poimîine el arejă izbucnească din nou, prin şi mai crîncene şi mai spăimîntătoare convulsiuni ?"

Odobescu pune în lumină caracterul social al ridicării românilor împotriva „domnilor" unguri şi, întocmai ca Bălcescu, el înţelege că numai unirea ţăranilor români şi^unguri va putea aduce îndepărtarea vechii asupriri, împreuna cu a monarhiei habsburgice care o patrona. „...Numai^stîind strîns lipiţi de noi, umăr la umăr, coapsă la coapsă, mimă la inimă, dînşii, ungurii, şi noi, românii, vom putea sprijini şi domoli zborul, din ce în ce mai semeţ, al marilor sgripsoricu cîte două capete, care, şi nouă şi lor, ne fîlfîie mereu deasupra."

în aceeaşi primăvară are loc conferinţa *Curcanii,* evocînd luarea Rahovei în luna noiembrie a anului trecut. Descrierea are un caracter epic prin înfăţişarea largilor mişcările trupe, dar şi prin aceea a eroicelor acţiuni individuale. Paginile acestea pot sta alături de cele mai bune ale lui Bălcescu din *Istoria românilor sub Mihai-vodă Viteazul.* Teatrul luptelor este descris în toate amănuntele. „Curcanii", care uneori erau numai ţărani recrutaţi în grabă, cu zeghea şi căciula lorjle-acasă, sînt prezentaţi în voioşia şi umorul lor. Cînd sapă „branciogul sterp al dealurilor Plevnei", gloanţele şi obuzele turceşti le şuieră în jur. „Cît colo plesneşte un groaznic^ obuz de calibru uriaş, şi ţăndările lui scormonesc aprigţărîna ca^riturile lacome şi pripite ale unei turme de rîmători îngloda ţi. Săpătorii noştri, cari l-au urmărit cu uiduieli prelungite în^ calea iui d-a rostogolul, rîd cu hohote de purceaua turcească care le-a fătat în preajmă aşa pocită prăsilă de purcei."

Alecsandri fixează şi el umorul momentului în *Hora de la Plevna :* „Iaca, mă ! din parapete/ Vine-o scroafă ca să fete/ Opt godaci ş-un godăeel/ Toţi cu rîtul de oţel !"

împreună cu Alecsandri şi Coşbuc, Odobescu^este unul din puţinii scriitori care au pus în lumina cuvenită semnificaţia războiului din 1877-1878, în care, după o vreme îndelungată, românii nu numai că-şi cîştigau independenţa, dar vădeau din nou valoarea lor militară şi întemeiau „siguranţa că putem trăi pe viitor cu o deplină încredere în virtuţile poporului nostru". în fine, pînă a-şi continua lucrările lui ştiinţifice, scriitorul ţine să-şi spună cuvîntul într-o altă împrejurare

politică, adusă în discuţie de hotărîrile conferinţei de pace de la Berlin, care cereau ţării modificarea articolului 7 din constituţie. Vechiul democrat se pronunţă pentru „împământenirea israeliţilor" în patru articole publicate în *Românul,* în iulie 1879, invocînd trecutul de toleranţă religioasă al poporului românesc.

*

în toiul evenimentelor din 1877 şi cu toată participarea atît de vie la pregătirea morală a războiului, Odobescu găseşte timpul pentru a grupa răspunsurile primite la *Chestionarul* din 1871 în legătură cu antichităţile judeţului Romanaţi. Vechile mărturii ale acestui judeţ erau dintre cele mai bogate. Cercetările mai vechi arătaseră o preferinţă deosebită acesto.r locuri. Aci se găseau şi valuri, şi cetăţi de pămînt, şi inscripţii romane, şi urme ale drumului lui Traian, şi brazda lui Novac, şi multe produse ale ceramicii preistorice, apoi atîtea vestigii aparţinînd perioadei naţionale a istoriei : curţi boiereşti, schituri şi biserici, printre care aceea din Străjeşti, unde se află mormîntul ultimului descendent al Buzeştilor. în legătură cu unul din aceştia, soţ de arme al unui Mihai de la începutul secolului al XVII-lea (mai probabil Radu Mihnea, fiul lui Mihnea Turcitul), Odobescu culesese, încă din timpul călătoriei sale arheologice din 1861, o baladă populară conţinînd naraţiunea luptei lui Radu Calomfirescu cu năvălitorii tătari şi uciderea lui, după victorie, de către fraţii Buzeşti şi Căpleşti: sumbră dramă, rămasă nelămurită, oglindită şi în balada lui Radu Calomfirescu, culeasă de Alecsandri.

Folclorul şi arheologia erau chemate să colaboreze şi în legătură cu problema pe care o punea biserica de la Curtea-de-Argeş, a cărei restaurare prin silinţele arhitectului francez Andre Leeioimte du Noiiy se găsea acum în curs de desfăşurare. Membrii Academiei plănuiesc o vizită la şantierul restaurării în iunie 1879, şi Odobescu compune, pentru această împrejurare, disertaţia sa : *Biserica de la Curtea-de-Argeş şi legenda meşterului Manole.*[1] Legenda vorbeşte de un „fabulos" Negru-vodă şi de un „mitic" Manole. Biserica a fost ridicată însă sub Neagoe Basarab. Cine a fost arhitectul ei? Manea, vătaful zidăriei — Manole al legendei — poate fi identificat în persoana aceluiaşi meşter care la finele secolului al XVII-lea, în timpul lui Şerban Cantacuzino, a executat diferite lucrări la mănăstirile olteneşti. Intervenţiile lui la Argeş sînt inferioare ca artă operelor dăltuite de unul sau de mai mulţi meşteri cu mai bine de un veac şi jumătate înainte. Relatări descoperite în urmă ne vorbesc însă de un Manolli din Niaesia (Nyssa din Capadocia sau Nysia din Asia Mică), pe care Neagoe Basarab l-ar fi adus de la Constantinopol. Identificarea făcută de Odobescu între legendarul Manole şi meşterul Manea de la Horez poate fi deci o ipoteză inutilă deoarece un adevărat Manole pare a fi trăit mai înainte. Cît despre legenda meşterului care şi-ar fi închis soţia în ziduri pentru a le asigura trăinicia, Odobescu ne-o arată circulînd în folclorul balcanic balada podului de la Arta în Grecia, a cetăţii Scodra din Albania şi a Semendriei de pe ţărmul sîrbesc al Dunării. Nu cumva popoarele balcanice au primiit-o, la rîndul lor, din folclorul apusean, unde motivul pare a putea fi regăsit pe Rin şi în Nord prin intermediul cavalerilor cruciaţi ? Apropierea motivelor înlăuntrul ciclului folcloric balcanic a rămas un bun statornic al ştiinţei. Dar ipoteza relativă la îndepărtata lui descendenţă apuseană, asupra căreia de altfel Odobescu n-a insistat, nimeni n-a reluat-o, după cît ştim, şi presupunerea a rămas necontrolată.

Tot în 1879 Odobescu face Academiei Române o comunicare asupra temei *Antichităţii scitice — Cununa mare din tezaurul de la Novo-Cerkask, cu privire asupra unor giuvele scitice din muzeul Ermitagiului de la Sf. Petersburg,* apărută în *Analele Academiei* cu ortografiei latinistă.

Stabilind analogii între acest odor, însemnată descoperire a arheologiei ruseşti, şi unele din obiectele scoase la iveală de arheologia apuseană, urme ale artei triburilor france, longobarde, vizigote şi herule, cercetătorul ajunge la concluzia că Sciţia a fost cuibul întregii arte barbare în care s-au amestecat elementele locale cu cele provenite de la perşi şi de la greci. Tezaurul de la Novo-Cerkask mai prezenta interesul de a înfăţişa un premergător al artei care produsese obiectele găsite la Pietroasa.

Preocuparea de căpetenie a lui Odobescu rămăsese, în tot acest timp, tezaurul de la Pietroasa : „Cloşca-cu-puii-de-aur".

[1] Un alt aspect interesant al activităţii lui Odobescu la Academie îl constituie propunerea pe care o face în şedinţa ide la 2 septembrie 1878 pentru ridicarea unui palat al Academiei şi unul al Bibliotecii statului, unite printr-un portic semicircular cu coloane în centrul căruia s^ar fi ridicat un peristil monumental. Proiectul a fost desenat de arhitectul G. Duca şi publicat abia în 1930, în revista *Boabe de gnu.*

De cînd în 1865 făcuse asupra acestei teme o comunicare Academiei de inscripţii din Paris şi de la 1867, cînd publicase notiţa sa în catalogul Expoziţiei universale, reprodusă în actele congresului de la Copenhaga din 1869[1], Odobescu nu încetase să urmărească problema. Avea însă nevoie de o documentare pe care n-o putea duce la bun sfîrşit în ţară. în 1880 se instalează deci în capitala Franţei, acceptînd postul de prim-secretar al legaţiei, pe care îl păstrează pînă în 1885, cînd se înapoiază în ţară.

Epoca aceasta ni-1 înfăţişează pe Odobescu sub o faţă nouă. Cercetătorul rămîne un mare muncitor, cu vaste şi întinse interese ştiinţifice. în arhivele Ministerului de externe al Franţei el copiază şirul documentelor privitoare la istoria românilor în epoca de la 1518 la 1812, care vor alcătui apoi trei mari volume în colecţia Hurmuzaki, şi studiază întregul material necesar întocmirii monografiei despre *Tezaurul de la Pietroasa.* Un contemporan, George Bengescu, colegul său la Legaţia română şi bibliograful lui Voltaire, îşi aminteşte[2] despre felul de a lucra al învăţatului, mai bucuros de a-şi procura, cu mari sacrificii materiale, costisitoarele volume de care avea nevoie decît să le consulte în bibliotecile publice. Odobescu duce, în general, în vremea aceasta, o existenţă risipită, care depăşeşte adeseori mijloacele sale. Situaţia este confirmată de scrisorile pe care le adresează soţiei sale, publicate mai tîrziu, pline de alarmele omului hărţuit de creditori. Legăturile pe care le stabileşte însă cu cercurile ştiinţifice îl fac să întrevadă posibilitatea întrunirii unui congres internaţional de antropologie şi arheologie preistorică la Bucureşti. Proiectul, dus de Odobescu pînă la preconizarea amănuntelor practice ale organizării[3], nu s-a putut însă realiza din pricina indiferenţei oficiale. Din vremea acestei noi şederi la Paris se cristalizează însă studiul despre *Cupa zeiţei Nona-Anat, păstrat la cabinetul de medalii din Paris. Studiu asupra cîtorva piese de orfaurărie orientală, posterioară cuceririi Asiei Centrale de către Alexandru cel Mare (La coupe de la deesse Nona-Anat etc),*

[1] *Congres international d'anthropologie et d'archeologie prehistoriques,* Compte rendu de la 4-eme session, Copenhague, 1869, apărut abia Ia 1875 (Copenhague, Imprimerie de Thiele).

[2] în ale sale *Cîteva suvenire ale carierei mele,* un volum de 376 pagini, apărut la Bruxelles, în 1899.

[3] *Revista de preistorie şi antichităţi naţionale,* I, 1 septembrie 1937.

publicat în *Gazette archeologique* din 1885 şi extras de acolo cu data anului următor. *Tezaurul* făcuse şi el progrese, dar n-avea să intre sub tipar decît mai tîrziu.

înapoiat în ţară, Odobescu îşi reia activitatea la Facultatea de litere şi îngrijeşte tipărirea documentelor aduse de la Paris, în 1887 publică la Socec cele trei volume ale *Scrierilor istorice şi literare,* baza tuturor ediţiilor de mai tîrziu ale operelor sale. în anul următor este numit director al Şcolii^ normale superioare, care luase fiinţă atunci, şi se consacră, timp de mai mulţi ani, conducerii acestei instituţii în care educaţia viitorilor profesori completa instrucţia lor ştiinţifică. Directorul se ocupă de aproape de elevii lui, îi cheamă pe rînd la masă, îi întruneşte în şedinţe literare, le supraveghează purtările şi continuă să se intereseze de soarta lor după ce părăsesc şcoala. O amărăciune are Odobescu cînd^secretarul general al Academiei, D. A. Sturdza, manifestă nerăbdare şi cutează a-i suspecta buna-credinţă faţă de întîrzierea apariţiei *Tezaurului* şi a documentelor culese la Paris. Odobescu replică usturător într-un memoriu adresat Academiei şi multiplicat prin litografiere. Un fragment al *Tezaurului* apare de altfel în *Epoca* din 27 septembrie 1887. Din aceeaşi vreme datează şi studiile despre *împăratul Traian după monumentele archeologice, Iconografia lui Traian,* în *Convorbiri literare* din 1886 şi 1888. La începutul acestui an, cu prilejul inaugurării festive a Ateneului român, Odobescu pronunţă conferinţa *Ateneul român şi clădirile antice cu dom circular,* schiţînd istoria acestui fel de construcţii din timpurile preistorice pînă la arta romană şi gotică şi pînă la monumentul de la Adam-Clisi, în Dobrogea, aflat pe atunci în cercetarea lui Gr. Tocilescu. O comunicare academică din acelaşi an despre *Heraldica naţională* stabileşte înrudirea figurii patrupedului înaripat androcefal, aflat într-unul din medalioanele de pe zidurile bisericii Sfîntului Nicolae din Dorohoi, cu monştrii androcefali de origine asiatică, dar şi cu aceia semnalaţi pe monedele bretone şi irlandeze : o constatare care venea să sprijine ipoteza, reluată de mai multe ori de Odobescu, a influenţelor asiatice propagate spre Occident prin tărîmurile noastre. O lumină nouă cădea astfel asupra zimbrului din stema Moldovei.

în fine, *Tezaurul* intră sub tipar la editorul Rothschild din Paris, şi Odobescu porneşte din nou acolo, în septembrie 1888, pentru a supraveghea imprimarea. Primul volum, în format

imperial de XXXVIII+514 pagini şi 16 planşe, apare în 1889, sub titlul *Le tresor de Petrossa. Historique — Descriptidn, Etude sur Vorfevrerie antique,* cu 372 ilustraţii, cromolitografii şi heliogravuri. Este singurul pe care 1-a văzut Odobescu. Al doilea şi al treilea volum (de 111 şi 26 pagini) nu vor apare decît după moartea autorului, în 1896 şi 1900, sub îngrijirea profesorului bucureştean G. Ionescu-Gion.

.

Odobescu a afirmat odată că *Tezaurul de la Pietroasa* este opera sa ştiinţifică cea mai de seamă. Ea este, în tot cazul, aceea pentru a cărei elaborare a depus silinţele cele mai îndelungi, în cuprinsul căreia a concentrat informaţia cea mai întinsă şi aceea care a provocat interesul cel mai viu în cercurile ştiinţifice. Tezaurul trezise, în adevăr, o curiozitate generală. După ieşirea lui la iveală prin fapta întîmplătoare a doi ţărani tmzoieni şi după ce suferise mutilările achizitorului lui necinstit, numitul Verussi, este expus la Expoziţia internaţională din Paris la 1867 şi la Kensington Museum din Londra, timp de şase luni, apoi în 1872 la Viena. Studiat, în componenţa şi forma păstrată după pierderea unei părţi din obiectele care-l alcătuiau şi după vătămările ce-i adusese Verussi, de către o serie de arheologi străini în epoca de la 1841 pînă la 1867, i-a fost dat să sufere noi deteriorări, cînd un student teolog, Pantazescu, îl sustrage din sălile Muzeului Naţional işi-1 turteşte pentru a-l putea transporta. Arheologii au recunoscut de la început însemnătatea acestui monument.

Monografia lui Odobescu, apărută după un şir întreg de cercetări anterioare, începe prin a nara împrejurările descoperirii tezaurului şi a peripeţiilor lui, analizează contribuţiile arheologilor înaintaşi şi trece apoi la descrierea obiectelor înseşi. Din cele 12 piese păstrate, primul volum n-ajunge însă să descrie decît primele trei : tava mare, cana şi cupa sau patera. Celelalte nouă obiecte (un colan de gît, o brăţară, patru fibule sau paftale, un coşuleţ octogonal şi unul dodecagonal, un colan cu încheietoare) sînt descrise în al doilea volum. Cel de-al treilea conţine concluziile generale şi ipotezele despre provenienţa obiectelor.

în descrierile sale, partea cea mai masivă a lucrării, Odobescu procedează conform manierei sale digresive, întîlnită nu numai o dată. Descriind, de pildă, tava mare, el face istoria acestui fel de obiecte la greci, la romani, la sciţi, la perşii sasanizi, la triburile germane, la bizantini, folosind deopotrivă descoperirile arheologiei şi referinţele literare. în cele din urmă stabileşte raporturile tuturor acelor obiecte cu tava descoperită la Pietroasa. Procedeul se repetă pentru, toate celelalte elemente ale jezaurului^ şi cercetarea devine, de fapt, o istorie generală a orfăurăriei antice în care obiectul special al cercetării îşi pierde oarecum relieful. Procedarea pornea din factura intelectuală a autorului, spirit cu tendinţe spre dispersare, cedînd ademenirii faptelor şi aspectelor particulare, înclinări care-şi dăduseră mai de mult expresia în opere atît de atrăgătoare ca *Pseudo-Kyneghetikos* şi *Cîteva ore la Snagov.*

Fără ca intenţia literară să fie de data aceasta prezentă, autorul continuă să procedeze cu vechea libertate a curiozităţii sale rătăcitoare, nesăţioasă să cunoască şi să se^bucure^ de descoperirile ei. Astfel, în colaborarea dintre intuiţiile particulare şi ideile generale care le organizează pe cele dintîi, o colaborare care singură asigură echilibrul operelor ştiinţei, în creaţia lui Odobescu precumpănesc faptele particulare. Concluziile ajung astfel să se estompeze şi nici nu^ alcătuiesc partea cea mai originală a lucrării. Ele sînt, în definitiv, acelea pe care le întrezăriseră din primul moment cercetătorii tezaurului.

încă de cînd nu fusese expus decît la Bucureşti, pastorul evanghelic Rudolf Neumeister, pe atunci profesor de germană în liceele bucureştene, emisese ipoteza că jezaurul de la Pietroasa trebuie să fie de provenienţă gotică. Neumeister recunoscuse o inscripţie runică pe brăţara groasă (armilla) şi o tradusese în felul său : *Gutani Ocny hailag : Lui Odin, Sciţia consacrată.* Descifrarea prezenta însă greutăţi deoarece inscripţia devenise neclară prin deteriorările provocate de Pantazescu. Diferitele ei interpretări confirmau însă deopotrivă originea gotică a obiectului. Neumeister mai credea că^tezaurul aparţinuse regelui got Athanaric, care, nevoit să părăsească Dacia în faţa invaziei hunilor, îl îngropase în munţii Buzăului, înainte de a se refugia la Constantinopol, unde a murit în anul 381. Neumeister nu şi-a făcut cunoscute ipotezele sale decît tîrziu, într-o modestă conferinţă ţinută la Liibeck, despre care n-au referit decît unele ziare locale.

8*

Aceeaşi ipoteză însă a fost reluată şi susţinută cu documentarea de rigoare de arheologul vienez Fr. Bock.

Primind, la început, presupunerea care atribuia tezaurul regelui Athanaric, Odobescu a reţinut mai tîrziu din ea numai ideile că obiectele descoperite la Pietroasa au aparţinut unui trib german — probabil goţilor — care au locuit în Dacia din secolul al III-lea pînă într-al V-lea al erei noastre, apoi că aceste obiecte erau odoarele, vase sfinte şi ornamente sacerdotale ale unui templu păgîn şi că, deşi nu toate păreau a data din aceeaşi epocă, ele mărturiseau totuşi despre existenţa unei arte indigene, proprii goţilor din Dacia. Concluziile lui Odobescu privesc atît pe posesorii primitivi ai tezaurului, cît şi caracterul artistic al acestuia. Astăzi părerile autorizate, confirmînd originea gotică a tezaurului, înclină a se îndoi de originalitatea lui artistică. Cercetările mai noi disting, între cele 12 obiecte păstrate, pe unele caracterizate ca fiind de origine persană (prin tehnica inserţiei de pietre preţioase în alveolele de aur, prin ornamentele care figurează animale asiatice : papagali şi leoparzi), pe altele care par a fi lucrate de alţi artişti, străini sau poate chiar goţi, dar care îşi însuşiseră unele din îndemînările giuvaergiilor bizantini, după cum arată drapările în hlamidă greacă a figurilor de pe pateră. Ideea unei arte gotice în Dacia devine, în urma acestor constatări, contestabilă. Odobescu n-a mai trăit destul pentru a înregistra toate ecourile lucrării sale. Acestea au fost numeroase şi s-au continuat pînă azi, încît, deşi rezultatele sale sînt în parte depăşite, cartea lui Odobescu continuă a fi utilizată mai pretutindeni unde este studiată arta epocii barbare.

Revenind la catedră şi la direcţia Şcolii normale superioare, Odobescu se luptă mereu cu greutăţile materiale. Acceptă, în această situaţie, să dea lecţii în institutul particular de învăţămînt al lui Anghel Demetriescu, liceul ,,Sf. Gheorghe". în toamna anului 1891, Teatrul Naţional din Bucureşti se deschide cu drama istorică în cinci acte *Doamna Chiajna,* prelucrată de N. G. Rădulescu-Niger şi N. Ţincu după nuvela lui Odobescu. în anul următor, Hasdeu ţine la Ateneu conferinţa *Noi în 1892,* exercitîndu-şi sarcasmul lui obişnuit împotriva superficialităţii vremii. Odobescu îi replică în *Familia* de la Oradea, afirmînd optimismul său şi încrederea în progresele

viitoare ale ţării. Proiecte dramatice vin să-l solicite în acelaşi timp. Din această vreme datează probabil schiţa unei drame istorice în cinci acte şi în versuri albe : *Decebal,* din care manuscrisele lui Odobescu nu păstrează decît un scurt fragment şi planul pe acte. Drama trebuia să înfăţişeze înfrîngerea lui Decebal de către Traian, dar şi de intrigile unui personaj tenebros — Sencovig — care îl face să creadă că soţia lui, Ocella, îi este necredincioasă. în cele din urmă, după lupta nenorocită de la Tibiscum (Timişoara), Decebal sugrumă pe Ocella şi se azvîrle el însuşi în apele unui rîu. Sarmizegetusa arde în depărtare.

Ideea de a scrie pentru scenă îl face, în 1893, să localizeze, împreună cu Ionescu-Gion, comedia mult gustată pe vremuri a lui Erekmann şi Chatrian : *UAmi^Fritz,* sub titlul *Nea Frăţilă.* Lucrarea este citită într-o seară normalienilor adunaţi în salonul directorului.

în acelaşi timp el primeşte propunerea profesorului V. G. Borgovan de a întocmi împreună manuale pentru clasele primare. Pentru a găsi un loc bun de odihnă şi lucru pleacă împreună cu Borgovan în nordul Ardealului, poposind pe rînd la Bistriţa-Năsăud, Borsec, Sîn-Georgiu, de unde se înapoiază prin Vatra Dornei. Scrisorile trimise soţiei sale, datate din iulie-august 1894, ni-l arată din nou pe Odobescu călătorind, bucurîndu-se de natură şi de oameni, sănătoasa ţărănime a locului şi mediile intelectuale cu care comunică în aceleaşi aspiraţii naţionale. Buna dispoziţie a călătorului nu se umbreşte niciodată ; ia parte cu plăcere la serbările populare, întîlneşte vechi cunoştinţe şi nu pregetă să facă altele noi. înapoiat la Bucureşti, primeşte vizita arheologului rus Smirnoff, venit să-l consulte în chestiunea vaselor sasanide pe care le studiase în *Tezaurul de la Pietroasa.* în octombrie 1895 prezidează la Iaşi comisiunea concursului universitar la care se prezintă, printre alţii, tînărul candidat Nicolae Iionga, ţoe care îl susţine provocînd atacurile presei locale. Soţia lui trăia acum la Curtea-de-Argeş, şi scrisorile pe care i le trimite scriitorul sînt pline de cel mai afectuos interes pentru ea şi pentru fiica lor. O amărăciune străbate totuşi prin aceste scrisori, provocată nu numai de asaltul necontenit al grijilor materiale, dar şi pentru un alt motiv, rămas deocamdată învăluit. Trei săptămîni după înapoierea de la Iaşi, la 10 noiembrie 1895, Odobescu se sinucide îşi, într-o scrisoare trimisă prietenului Anghel

Demetriescu, îşi explică gestul prin apariţia funestă a unei femei în viaţa lui.

Odobescu avea atunci 60 de ani. Omul de a cărui înfăţişare plină de frumuseţe şi distincţie îşi amintesc toţi contemporanii începuse să îmbătrînească. Portretul executat de C. D. Mirea cu puţini ani înainte ne arată o figură nobilă, cu ochii visători şi fruntea înaltă, încadrată în plete albite ca de o aureolă. Sfîrşitul lui Odobescu a surprins dureros pe contemporanii lui şi continuă să ne uimească pe noi. Omul era un temperament robust, capabil să se desfăteze de toate bucuriile vieţii, o minte curioasă şi iscoditoare, un artist. Motivele lui de a trăi păreau atît de numeroase şi de bine întemeiate. Felul neaşteptat al morţii lui contrastează cu imaginea pe care oricine şi-o poate face despre el.

*

Alexandru Odobescu a fost unul din cei mai de seamă scriitori şi învăţaţi români ai secolului al XIX-lea şi una din figurile^cele mai atrăgătoare ale generaţiei lui. Intrînd îh viaţă odată cu oamenii de la 1848, el a primit din îndemnurile acelei vremi şi a păstrat, de-a lungul întregii lui activităţi, aspiraţia de a întemeia societatea românească pe baze noi şi mai drepte, un patriotism ardent, o mare iubire pentru tot ce a fost curat, drept şi frumos în trecutul ţării şi o încredere nezguduită în viitorul ei. înălţimea şi puritatea iubirii sale de ţară şi de poporul ei îl alătură pe Odobescu de N. Bălcescu, de care îl leagă de altfel nu numai comunitatea idealurilor lor naţionale şi sociale, mai ales în anii tinereţii, dar şi o mulţime de alte aplecări intelectuale şi artistice. Bălcescu a dispărut dintre cei vii cu patruzeci şi trei de ani înaintea lui Odobescu. în vremea scursă de la moartea lui Bălcescu o generaţie a înlocuit pe alta, societatea românească s-a schimbat şi vechile idealuri revoluţionare au fost necontenit trădate. Putem spune că Odobescu n-a contribuit la această cădere. Este drept însă că omul n-a fost un luptător şi că înflăcărarea tinereţii lui s-a potolit cu timpul fără să se fi stins cu totul vreodată. în 1876, într-unui din articolele din *Românul,* apărîndu-se împotriva bănuielii că ar putea fi în contra unui anumit principiu al progresului social, învăţămîntul gratuit pentru tot poporul, el scrie: „Am lipsi tuturor credinţelor noastre cerînd o asemenea măsură". Aceste credinţe erau ale paşoptistului.

Un paşoptist a rămas Odobescu totdeauna şi de aceea îl aflăm mereu alături de toate poziţiile patriotismului şi ale progresului, pe care însă nu-l putea înţelege altfel decît în felul timpului său. Se ştie că pentru atîţi din politicienii vremii paşoptismul devenise o firmă profitabilă, cînd nu era o lozincă rău mistuită. Caragiale a fixat situaţia în unele din comediile sale. Clădind edificiul vieţii lui pe temeliile^ de la '48, cînd tinerilor intelectuali ai vremii li se deschidea orizontul noii culturi progresiste şi al viitorului pe care ţara şi-l putea asigura prin asimilarea acestei culturi, Odobescu a izbutit să îmbine paşoptismul cu umanismul. Faţă de vechea cultură religios-dogmatică a trecutului, aliata feudalismului într-un lung trecut, mişcarea înnoitoare de la 1848 deschidea largi perspective asupra artei antice şi mai noi, ca şi asupra ştiinţei moderne, în timp ce epoca de după 1850 face adeseori să degenereze avîntul social al lui Bălcescu în frazeologie politicianistă, Odobescu îl însoţeşte cu interesul superior pentru ştiinţă şi artă. Elanul său naţional şi social devenea astfel temelia operei sale de cercetător în atîtea domenii ale ştiinţei, în folclor, în filologie şi lingvistică, în istoria patriei şi a vechii literaturi, în studiile clasice, în istoria artelor şi în arheologie, tot atîtea domenii în care a adus contribuţia unui înaintaş. în diferitele lui cercetări Odobescu nu apare însă ca un rece şi abstract om de ştiinţă. Cercetarea este pentru el o formă a vieţii, o manifestare a temperamentului său iubitor de artă, de natură şi de popor, deschis bucuriilor vieţii, plin de umor în orice moment, o figură de învăţat jovial şi artist, cum au produs veacurile cele mai bune ale umanismului. Filonul clasic, format în studiul atent al antichităţii, se îmbină la el cu cel popular, nutrit din cunoaşterea ţării, din observarea iubitoare a poporului, din culegerea cîntecelor şi din folosirea limbii lui din trecut şi de astăzi. S-a alcătuit astfel arta lui Odobescu, clasică şi populară în aceeaşi măsură, inspirată de urbanitatea modelelor sale savante, dar şi de pilduirea poporului şi a scriitorilor care i-au stat mai aproape. Realizînd această sinteză originală ca învăţat şi artist, opera lui Odobescu a rămas tînără pentru noi. O citim astăzi cu plăcerea cu care pare a fi scrisă şi pe care o vor regăsi tot alte şi alte generaţii de cititori.

1955

B.-P. HASDEU, POETUL

S-a observat că marele răsunet pe care l-a avut lirica lui Eminescu în lungul interval care începe cu moartea poetului şi nu s-a terminat nici astăzi a umbrit cîteva din inspiraţiile poetice ale trecutului apropiat, vrednice a fi cunoscute mai bine, dacă nu vrem să lipsim tradiţia noastră literară de unele din momentele ei cele mai fericite. Ca în atîtea alte literaturi ale lumii există şi într-a noastră poeţi necunoscuţi sau uitaţi, reputaţii care n-au ajuns niciodată să se formeze, sau pe care scurgerea vremii le-a împins în umbră sau le-a atenuat, dar pe care este datoria criticii şi a istoriei literare să le scoată din nou la lumină, să le valorifice şi să le impună conştiinţei literare a timpului de faţă. Fiecare epocă trebuie să-şi scrie istoria ei literară, grupînd în modul ei propriu materia trecutului şi repartizînd într-un fel personal accentele valorificării. Operaţia aceasta a fost reluată şi la noi în cîteva rînduri* Cunoscătorul poate distinge o istorie literară junimistă, care, deşi nu s-a depus într-o mare expunere de ansamblu, a fost aceea pe care a propagat-o învăţămîntul nostru literar de grad secundar şi superior. A urmat apoi, cu multe rezerve faţă de punctele de vedere ale „Junimii", sinteza lui Nicolae Iorga şi aceea, rămasă incompletă, a lui Ovid Densusianu. Astăzi se încearcă o nouă revizuire a întregului material, şi mai multe opere, dintre care unele au şi văzut lumina tiparului, iar altele sînt pe cale de a fi aduse la cunoştinţa publicului, vor fixa perspectiva literară a momentului nostru.

Ca o contribuţie adusă acestei lucrări în curs ne-am gîndit că n-ar fi lipsită de interes o nouă lectură a poeţilor noştri mai vechi, cu scopul de a smulge din umbră şi a reda actualităţii inspiraţii pălite şi colţuri şterse ale tabloului nostru literar.

începem cu Bogdan-Petriceicu Hasdeu, personalitate complexă şi viguroasă, săgetată de mari avînturi şi prăbuşiri, reprezentant al unui *Stuşm und Drang* românesc, cum au fost mai mulţi în veacul trecut, a cărui expresie poetică a fost umbrită nu numai de calea felurită pe care a luat-o la un moment dat gustul public, dar şi de propria lui abundenţă. Istoric, filolog, filozof, dramaturg şi povestitor, poezia lirică a lui Hasdeu a scăpat oarecum atenţiei generale şi din pricina solicitării ei în atîtea alte direcţii. Hasdeu a scris totuşi versuri aproape de-a lungul întregii lui existenţe de moşneag. Primele lui versuri ruseşti, scrise înainte de 1857 (şi publicate din mss. de d-na E. Dvoicenco, în *Începuturile literare ale lu B.-P. Hasdeu,* 1936), nu aparţin literaturii româneşti decît prin conexiunile care ne fac să asistăm la formaţia unei mari personalităţi a culturii noastre. în 1860, adică trei ani după ce trece în Moldova, Hasdeu începe a scrie versuri româneşti, şi debitul său poetic curge de atunci aproape neîntrerupt. în 1873 apare, sub titlul *Poezie,* primul volum de versuri al lui Hasdeu. în 1897, adunîndu-şi producţia ultimilor nouă ani de literatură, Hasdeu publică din nou versuri în *Sarcasm şi ideal,* Hasdeu avea în momentul acesta aproape 60 de ani şi lira lui nu părea ostenită. Nu ştim dacă bătrînul mag de la Cîmpina, trăind sub povara durerii pe care i-o pricinuise pierderea Iuliei, va mai fi scris versuri în deceniul ce i-a mai fost hărăzit să trăiască pînă la 25 august 1907.^ Sigur este că nici atunci, nici mai tîrziu producţia lui poetică nu s-a impus în locul pe care îl merita cu atîtea titluri, şi că versurile lui nu figurează nici în antologia vremii, nici în preţuirea criticilor mai noi. O încercare de restituţie literară în favoarea poetului Hasdeu a fost făcută odată cu ediţia critică a operelor lui alese, publicată de d-l Mircea Eliade la Fundaţia pentru literatură şi artă în 1937. Dar publicaţia aceasta nu reproduce toate versurile demne a fi cunoscute ale lui Hasdeu, şi editorul nu se opreşte deloc în introducerea ea, cuprinzînd de altfel atîtea alte vederi interesante, asupra sectorului liric din opera scriitorului mult preţuit. Rămîne deci deschisă întrebarea privitoare la

originalitatea lui Hasdeu în poezia lui, la sunetul pe care l-a făcut să se audă în simfonia liricii noastre din a doua jumătate a veacului trecut.

Caracterizarea liricii lui Hasdeu este uşurată de însăşi mărturisirea lucidă a poetului care, în prefaţa volumului din 1873, scrie: „Niciodată n-aş fi cutezat a scoate la lumină această anatomie a suferinţelor mele dacă nu ştiam că unora le place sumbra şi violenta pictură a lui Caravaggio în care vezi numai oase şi muşchi în loc de fragedă şi catifelată carne. Genul imperios al inspiraţiunii mele poetice oferă aspra idee sub o formă dură. Mai multe bucăţi din colecţiunea de faţă, bunăoară *Viersul şi Lui N. Nicoleanu* şi altele, explică pînă la un punct ţintele sociale spre care se mişca acest fenomen psihologic. De cîte ori mi s-a întîmplat a fi dulce şi molatec mă miram eu însumi. Iacă o prefaţă în care un autor se face fără milă propriul său critic."

Conştiinţa felului său poetic, Hasdeu a turnat-o de altfel şi în versuri, într-un fel de *ars poetica* a sa, în poezia *Viersul,* din 1872, vrednică a fi citată riu numai pentru interesul confesiunii pe care o cuprinde, dar şi pentru accentul ei aspru şi viril, atît de caracteristic, ca şi pentru ilustrarea acelei exagerări a expresiei prin care Hasdeu — este drept s-o recunoaştem — depăşeşte uneori norma unui gust măsurat.

Homer cînta mînia divinului Achile
Şi Dante Tartarul cînta :
Poetul, cînd se naşte în amărîte zile,
Am)ar şi el ca lumea, nu cîntă pe copile,
Nici cupa bacchanală nu-l poate îmbăta !

Şi eu cîteodată smulg harpa din tăcere,
Cînd sparge Muza pieptul meu,
Căci inima zdrobită răsună, prin cădere
Şi saltă disperată în spasmuri de durere,
Scoţînd din agonie un ţipăt scurt şi greu ;

O poezie neagră, o poezie dură,
O poezie de granit
Mişcată de teroare şi palpitînd de ură,
Ca vocea răguşită pe patul de tortură,
Cînd o silabă spune un chin nemărginit!

Ar fi o ironie să cînt eu flori şi stele
In veacul nostru pe pămînt,
Cînd ele sunt o larvă grimată cu văpsele,
Iar adevărul geme tempeste şi rezbele,
Blăstem, urgie, neguri, pvicioasă şi mormînt.

Lăsaţi pedestrei proze minciuna curtezană l
Al cîntului entuziasm
Respinge veselia spoită şi vicleană,
Cînd totul împrejuru-i printr-o imensă rană
Exală din cangrenă un colosal miasm !

Homer cînta mînia divinului Achile
Şi Dante Tartarul cînta :
Poetul, cînd se naşte în amărîte zile,
Amar şi el ca lumea, nu cîntă pe copile,
Nici cupa bacchanală nu-l p6nte îmbăta !

Puternica imaginaţie a lui Hasdeu se complăcea adeseori în icoane de suferinţă şi cruzime nu numai din pricina unei fidelităţi mai mari faţă de adevăr, într-o epocă de durere, după cum ne-o declară în această redare poetică a principiilor sale, dar şi dintr-o înclinaţie mai adîncă a naturii lui, despre care mărturiseşte confidenţa făcută biografului său uimit, d-l luliu Dragoimirescu *(Ideile şi faptele lui B.-P. Hasdeu,* 1913), dorinţa de a supune unor chinuri cumplite pe cineva în care bătrînul învăţat şi poet vedea un trădător de ţară. Astfel de tablouri de groază apar şi în versurile sale, ca de pildă în bucata *După bătălie,* pe care o reproducem de asemeni:

Negru sînge se-nchează pe rănile
Din ciuntite fişii omeneşti;
Ici picioarele, dincolo mînile,
Cauţi capul — şi nu-l mai găseşti !

Peste trunchiul snopit al ostaşului
Trunchiul calului său credincios,
In grămadă cu trunchiul vrăjmaşului,
Mortăciune de sus pînă jos !

înainte c-o zi, dalbe zorile
*Străluceau pe-nverzitul covor**
Iar acum şi iarba, şi florile
Poartă stîrvuri pe braţele lor !

Corbi în aer desfăşură ghearele,
Sumbru croncăne corbul flămînd...
Om cu om se mănîncă — şi fiarele
li îmbucă la urmă pe rînd.

Şi-n oglinda brumoasă a rîului,
Care curge prin vale mîhnit,,
Colo jos ca-n adîncul sicriului
Se răsfrînge banchetul cumplit.

Hasdeu este un poet al durerii crude şi al deznădejdii. Motivele sale preferate sînt zvîrcolirea conştiinţei chinuite şi descompunerea cărnii bolnave a omului, nebunia şi moartea, în *Complotul bubei,* din 1869, poetul închipuie o adunare a leproşilor din întreaga lume şi plănuind stăpînirea lumii frumoase şi pure ; un plan infernal pe care viaţa îl demască în cele din urmă şi-l pedepseşte. Poezia este în întregul ei un apolog străbătut de accentele unei morale nietzscheene *avânt la lettre,* cu probabile intenţii de satiră socială, în care se înscriu viziunile de groază ale unui romantism negru :

Era-ntr-o bătrînă pădure,
Din care vrăjmaşa secure
Nu smulse o creangă de brad :
Pe-o stîncă de fulger crăpată,
Pe-o rîpă de şerpi îmbăiată,
Pe-o beznă cu fundul în iad.

în cuibul acei văgăune —
Precum într-o cronică spune
Din secolul patrusprezeci —
A fost o petrecere mare ;
Leproşii din mii de hotare
Veniră pe mii de poteci.

Vedeai o icoană grozavă :
Tot bube, pocnind de otravă

Pe braţe, pe coapse, pe frunţi !
Otrepuri, de mult închegate,
Lipite pe răni destupate,
Ca nişte oribile punţi !

Obrajii lor — cronica spune —
Părea ca un foc de tăciune,
Cu spuză-nvălit împrejur,
Cînd negrul cu roşul s-alungă,
Trecînd pe de lături în dungă
Alb, vînăt şi galben, şi sur.

Se-^aşmză pe gînduri în iarbă,
Şi bubă pe bubă se-ntreabă :
Cum merge şi ce-i de făcut
în lume să nu mai domnească
Tăria şi fala trupească.
Frumosul călcînd pe cel slut!

Altă dată el poposeşte *La casa de nebuni* şi se lasă chinuit de spectacolul cumplit şi grotesc al acelora care, în dezastrul minţii lor, trăiesc marile riscuri ale inteligenţei omeneşti. Propriul lui sfîrşit îl meditează de asemeni poetul, dar de data aceasta cu un accent de tainică jubilare, pentru eliberarea care i se pregătea, în poezia *Gaudeamus :*

Cînd o fi să mă duceţi la criptă...
Nu pe mine, ci vasul rămas :
Docamdată în vasu-i înfiptă
O făclie sclipind din cel vas
O senină
lumină
pe-un ceas;

Aş dori să văd feţe voioase
Şi s-aud împrejuru-mi cîntînd
„A scăpat o simţire din oase
Şi din carne scăpat-a un gînd,
Printre glume
din lume
plecînd !

Să mă bucur, sătul de-a mai plînge...
Ce mai lacrimi vărsai pîn'să plec !
Aş putea, la un loc de le-aş strînge,
înotînd prin durerea-mi să trec
Şi cea groapă
de-o şchioapă
s-o-nec !

Să mă bucur, căci omu-i o treaptă,
Pe suişul cel fără de-apus,
Şi martirul meu cuget aşteaptă,
Ieri un vierme şi mîine-un Isus,
Cale lungă
Snajungă
mai sus !

Bucuria care răsună aci este desigur mai senină. Nu totdeauna este însă aşa. în *Arta prozatorilor români* am arătat că faţă de modul general al veseliei în operele scriitorilor noştri, Hasdeu înscrie o notă aparte, rîsul deznădejdii, sarcasmul pe care cititorul român l-a auzit destul de rar, poate uneori la Eliade, la Macedonski. Constatarea este valabilă şi pentru poetul Hasdeu. Accentele din *Complotul bubei* alcătuiesc, numai cîteva din exemplele care pot fi înmulţite, recitind atîtea din paginile volumelor amintite. în poezia adresată în 1866 lui N. Nicoleanu, Hasdeu îi recomandă asociaţia jalei cu rîsul ca o cale care deschide perspectivele adînci ale cugetăm. Acest fel al rîsului apare şi în poeziile satirice şi sociale ale lui Hasdeu, apostrofînd de pildă pe *ciocoi,* sau în cele cîteva fabule ale lui. Dar oricît ar fi fost împlinite din tonuri dure, din accente sfîşietoare, din stridenţele rîsului deznădăjduit şi batjocoritor, nu lipseşte din poezia acestui om bogat prin atîtea posibilităţi interioare şi latura unei inspiraţii mai suave, ca în poezia *Dorul,* din 1870, care ne aminteşte în chip atît de curios ritmurile de mai tîrziu ale lui Eminescu şi chiar tema sa în poezia *La steaua,* apariţia unui sentiment în sufletul omenesc încărcat de trecutul şi adîncimile pe care le-a străbătut pînă la ivirea lui în lumină :

Privind tăcuta undă,
Pe gînduri am rămas ;

Cît este de profundă
La fiecare pas;
Şi totuşi izvoreşte
Din depărtate văi,
Apoi se risipeşte
Prin mii şi mii de căi !
Asemenea şi dorul
In pieptul meu sădit;
E depărtat izvorul
Din care mi^a venit,
Şi^n multe lumi străine
Cărările-i s-ascund,
De revărsat în mine
Cît este de profund !

îmbătrînind, poetul înclină către o reflexivitate exagerată, în poema *Aşteptînd,* scrisă după moartea Iuliei, discursul filozofic se asociază cu referinţe la^împrejurări prea personale pentru ca impresia noastră să păstreze acea rezonanţă mai generală pe care o cerem producţiilor valabile ale lirismului. Invectiva se intercalează în meditaţie, şi stihuitorul nu dispreţuieşte nici procedeul frivol al acrostihului.

Dar Hasdeu, care era un suflet zguduit de mari pasiuni şi un spirit adeseori profund, n-are totdeauna gustul sigur. Am subliniat şi mai sus exagerarea expresiei sale prin acumularea de termeni tari. Alteori există în lirica lui căderi în trivialitate şi chiar eclipse ale decenţei, ca şi în proza sau în oratoria lui. Tonul se înalţă şi se purifică însă în lunga poemă filozofică *Dumnezeu,* cea din urmă pe care poate s-o fi scris Hasdeu, dar el nu mai regăseşte acum nici acea bogăţie de forme ritmice, nici acea vigoare a limbii şi a imaginaţiei care alcătuiau excelenţa producţiei sale mai vechi. Printr-un impresionant apel adresat inimii sale obosite el îi cere un cîntec nou. Rima i se refuză însă, şi ea nu i se pare necesară poetului care pare a nu preţui deloc marile ei virtuozităţi la Eminescu, lăudat de Maiorescu şi pentru aceste merite ale artei lui :

Ar vrea să smulg din mine un cîntec, numai unul,
Un singur de pe urmă, copil întîrziat
Ce nu se naşte încă, dar totuşi, plin de viaţă,
Duioasa mumă-l simte sub inimă zvîcnind.

A, rimă răsfăţată ! Crezi tu că făr' de tine
Bătrînul nu-i în stare să-şi taie din granit
Un cîntec ce nu piere, un imn ursit pe veacuri,
Păretele ciclopic durat făr' de ciment ?

Nu-i poezie rima. Homer ş-Anacreonte,
Virgiliu şi Horaţiu n-au stat a făuri
Pe „Tisa — plînsu-mi-s-a", sonoare chiţibuşuri
Pe-o cîrtiţă menite s-o schimbe-n elefant.

Dumnezeu este o mare poemă cosmogonică, fără analogii în tot restul literaturii noastre lirice, dacă exceptăm *Scrisoarea l-a* a lui Eminescu. Poetul vrea să afle taina adîncă a lumilor şi pare a o găsi în *iubire^* principiul prin care toate formele creaţiei descind din Dumnezeu şi se înapoiază în el :

Extazul mă răpeşte. Aud Divinitatea :
„Mă-ntrebi: ce-s Eu ? iubire. Mă-ntrebi: ce fac ?
iubesc.

De n-aş urzi pe cine Mi-aş revărsa iubirea ?
Ca să iubesc, Mă sf'îşii, urzind din Mine lumi !

Tot ce urzesc din sînu-Mi e urzitor la rîndu-i,
Pornind din Mine este un microcosmic Eu,
Ce l-am născvit să crească în plină libertate :
Să se renască singur, mai sus şi iar mai sus.

Un germen de voinţă se mişcă chiar în piatră,
E adormit, e leneş : o umbră de impuls ;
Dar cînd se redeşteaptă, mijeşte-n piatră muşchiul
Iar de la muşchi la Spirit — se-ntinde scara-n timp."

Naturalistul, ne spune poetul, explică lumea prin elementele ei interioare, prin materie ; filozoful o explică prin forţele ei. Dar deasupra antitezei dintre *materie* şi *forţă,* amintindu-ne renumita carte a lui L. Bikhner, mult citită pe vremuri, poetul recunoaşte realitatea principiului iubirii acţionînd lumea pe dubla direcţie descendentă şi ascendentă

a ereaţiunii, pornind din Dumnezeu şi reurcîndu-se spre el. Schema ideologică a poemei *Dumnezeu* este, aşadar, cu infiltraţii din metafizica schopenhaueriană a voinţei, aceea a^filozofiei lui Plotin, căruia, pentru că vîrsta nu-i mai îngăduia s-o facă el însuşi, el dorea să i se consacre de către un tînăr gînditor un studiu, după cum o dovedeşte actul donaţiunii făcute Academiei Române în 1896, instituind, în amintirea Iuliei, o serie de premii academice, printre care şi unul menit să răsplătească o lucrare consacrată şcolii neoplatonice.

Frumuseţea poemei *Dumnezeu* este de ordinul conţinutului. Valoarea poemei stă mai mult în înălţimea ideilor. Prin ea, Hasdeu depune pana sa cu atîtea iniţiative în domeniile cele mai variate, şi nu cu meritele cele mai mici în acel al poeziei lirice, în care a izbutit să fixeze un timbru personal. Desigur, inspiraţia sumbră şi violentă a lui Hasdeu, meditaţia lui mistică nu sînt singulare în vremea lui. Romantismul crease şi acest cadru. La noi, Macedonski se aşezase pe aceeaşi linie printr-unia din părţile cele miai însemnate ale operei lui. Şi nu este o întîmplare faptul că citind *Noaptea de noiemvrie* în cercul „Junimii", unde a fost invitat odată, Macedonski a primit felicitarea călduroasă a lui Hasdeu, care se găsea întîmplător acolo. Pe aceeaşi linie stă şi D. Bolintineanu, şi sumbrul Mihail Zamphirescu, şi alţi poeţi dintr-o serie numeroasă.

A fost o vreme cînd s-a cultivat cu multă insistenţă macabrul, cînd poeţii doreau senzaţia zguduitoare ; epoca unui baroc aţintit către crispaţiile şi fiorii morţii. Macedonski a izbutit să depăşească această formulă, şi locul lui mai însemnat în literatura vremii provine tocmai din succesul eliberării sale din eonstrîngerile acelei formule. în interiorul ei Hasdeu pare însă talentul cel mai de seamă, şi locul lui merită să fie mai bine precizat.

1946

„JUNIMEA"

a) „Junimea" ca grupare

Un curent literar este adeseori o simplă construcţie istorică, rezultatul însumării mai multor opere şi figuri, atribuite de cercetător aceloraşi înrîuriri şi subsumate aceloraşi idealuri. Multă vreme după ce oamenii şi creaţiile lor au încetat să ocupe scena epocii şi răsunetul lor s-a stins, istoricii descoperă filiaţiile şi afinităţile, grupînd în interiorul aceluiaşi curent opere create în neatîrnare şi personalităţi care nu s-au cunoscut sau care s-au putut opune. Fără îndoială că nu acesta este cazul „Junimii". Sarcina istoricului care îşi propune să studieze dezvoltarea acestui important curent al renaşterii noastre literare, în figurile şi operele lui, este uşurată de faptul că de la început el se sprijină pe consensul mai multor voinţe şi că tot timpul o puternică personalitate îl domină. în afară de aceasta, „Junimea" nu este numai un curent cultural şi literar, dar şi o asociaţie. Desigur, ea n-a luat niciodată forma instituţională a Societăţii Academice Române, întemeiată cam în aceeaşi vreme în Bucureşti. Ea n-a luat naştere printr-un act formal şi nu s-a menţinut după legile exterioare, dar acceptate ale tuturor corpurilor constituite.

„Junimea" n-a fost atît o societate, cît o comunitate. Apariţia ei se datoreşte afinităţii viu resimţite dintre personalităţile întemeietorilor. Ea se menţine apoi, o îndelungă vreme, prin funcţiunea atracţiilor şi respingerilor care alcătuiesc caracteristica modului de a trăi şi a se dezvolta al tuturor fiinţelor vii. Vechea deviză franţuzească potrivit căreia

entre qui veut, reste qui peut este şi aceea pe care asociaţia ieşană o adoptă pentru sine.

Desigur, nu numai instinctul vieţii menţine unitatea „Junimii" în decursul existenţei ei. Asociaţia doreşte să-şi dea o oarecare bază materială şi o anumită ordine sistematică a lucrărilor, eîştigă aderenţi, îngrijeşte formarea noilor generaţii şi poartă polemici colective. Dar peste tot ce constituie în viaţa „Junimii" produsul deliberat al voinţei de a se organiza pluteşte duhul unei înţelegeri comune a societăţii, a culturii, a literaturii, pe care este cea dintîi sarcină a istoricului să-l extragă şi să-l arate lucrînd în opere şi oameni.

în 1863 se întîlnesc în Iaşi cinci tineri înapoiaţi de curînd de la studii. Patru dintre ei aparţin boierimii moldoveneşti, adică acelei clase cultivate printr-o atingere de două ori seculară cu civilizaţia Apusului, dar în care dorinţa producţiilor proprii, într-o vreme în care meseria condeiului nu cla încă influenţa şi puterea obţinute mai tîrziu, era mai mică decît plăcerea de a gusta producţiile altora. Din mijlocul acestei aristocraţii locale se ridică Petre Carp, Vasile Pogor, Theodor Rosetti şi Iaicob Negruzzi. Pogor şi Rosetti se formaseră în şcolile Franţei. Ceilalţi se întorceau de la studii în universităţile germane. Al cincilea emul al^ grupului şi acela care trebuia să devină conducătorul lui, Titu Maiorescu, se înapoia ca fost student al universităţilor germane şi franceze, şi aparţinea prin naştere robustei ramuri ardeleneşti care, în ultima jumătate de veac, trimisese jprincipaţelor române pe atîţi din îndrumătorii lor în şcoala şi în literatură. Iacob Negruzzi a povestit odată întîlnirea lui cu doi din întemeietorii „Junimii" : cu Petre Carp, întrezărit cu prilejul unei adunări studenţeşti la Berlin ca o figură capabila să domine, apoi cu tînărul profesor Maiorescu, vorbind aceluia venit să-l cunoască cu autoritatea distantă cu cane vorbeşte unui solicitator. Gheaţa se rupse însă repede, şi cei cinci tovarăşi, hotărîţi să se manifeste după pregătirea şi talentul lor, dar şi cu scopul de a spori viaţa fostei cetăţi de scaun a Moldovei, diminuată acum prin strămutarea în Bucureşti a domnului principatelor române, decid să înceapă o serie de prelegeri populare. Cursul public pe care Maiorescu îl ţinuse cu un an mai înainte, curînd după instalarea sa în Iaşi, dovedise existenţa unui auditor cultivat, în stare să se intereseze

de problemele ştiinţei, expuse în formele unei înalte ţinute academice. Experienţa este reluată în februarie 1864 cu puteri unite. In cursul aceluiaşi ciclu, abordînd probleme dintre cele mai variate, Carp şi Pogor vorbesc de cîte două ori, şi Maiorescu de zece.

„Prelecţiunile populare" devin o lungă tradiţie a „Junimii" clin Iaşi. Timp de şaptesprezece ani ele se urmează neîncetat, mai întîi asupra unor subiecte fără legătură între ele ; apoi, din 1866, grupate în cicluri unitare ; în fine, din 1874, prin intervenţia noilor aderenţi, Lambrior *şi* Panu, asupra unor teme interesînd istoria şi cultura naţională. Astfel, de unde mai înainte se vorbise despre *Elementele de viaţă ale popoarelor* şi despre *Cărţile omenirii,* ciclurile din 1874 îşi 1875 limitează preocupările la elementele naţionale ale culturii noastre şi la influenţele consecutive exercitate asupra poporului român.

Curînd, prin darul basarabeanului Casu, nepotul lui Pogor, completat prin cotizaţiile membrilor ei, „Junimea" devine proprietara unei tipografii, trecută mai tîrziu în alte mîini. Asociaţia înfiinţează şi o librărie, guşă sub supravegherea lui Pogor, dar dispărută şi ea dupa o scurtă funcţionare. Existenţa tipografiei îngăduie „Junimii" publicarea unei reviste : *Convorbiri literare,* pusă de la început sub conducerea lui Iacob Negruzzi. Se adaugă o casă de editură care cunoaşte un început de realizări, puiblicînd din vastul ei program literar şi şcolar, la care autorii români erau chemaţi printr-o generoasă ofertă de colaborare, *Aritmetica* lui I. M. Melic, *Despre scrierea limbii române* de Titu Maiorescu, *Epitome historiae sacrae* de Pavel Paicu, traducerea d-rei E(milia) M(aiorescu) după *Moartea lui Wallenstein* de Schiller şi aceea a lui Carp după *Macbeth* de Shakespeare.

încă de la începuturile ei, mişcată de conştiinţa primelor nevoi ale culturii noastre în acel moment, „Junimea" abordează problema ortografiei româneşti, foarte acută în epoca trecerii de la întrebuinţarea alfabetului chirilic la cel latin, în şedinţe însufleţite, ţinute de obicei la Pogor sau la ^ Maiorescu, şi dominate de personalitatea plină de prestigiu a acestuia din urmă, se discută probleme de ortografie şi limbă, se recitesc poeţii români în vederea constituirii unei antologii şi se compun sumarele revistei, uneori în hazul general pentru producţiile care trebuiau respinse. *Convorbirile*

literare păstrează în cea mai mare parte urma activităţii „Junimii", şi lectura atentă a revistei permite refacerea vieţii renumitei grupări literare şi a etapelor pe care le-a străbătut. Amănuntele pe care le-au putut aduce *însemnările zilnice* ale lui Maiorescu (publicate de d-l I. Radulescu-Pogoneanu) şi darea la iveală a corespondenţei scrisă sau primită de junimişti (în *Studii şi documente literare* ale d-lui L E . Torouţiu) intră în aceste mari cadre.

Prima etapă se întinde de la întemeiere pînă în 1874, anul în care Maiorescu, idevenit ministru al Instrucţiunii purblice, se mută la Bucureşti. Este epoca în care se elaborează principiile sociale şi estetice ale „Junimii", aceea a luptelor pentru limbă, purtate cu latiniştii şi ardelenii, apoi a polemicilor cu bărnuţiştii, cu Hasdeu şi cu revistele din Bucureşti, duse nu numai de Maiorescu, dar şi în acţiuni colaterale de Panu, Vîrgolici, Lambrior, Burlă, Cihac. Este vremea în care „Junimea" provoacă cele mai multe adversităţi, dar şi aceea în care, prin succesul polemicilor ei, prin adeziunea lui Alecsandri, prin descoperirea lui Eminescu, aureola prestigiului începe să se formeze în jurul ei. între 1874 şi 1885 urmează a doua fază a „Junimii", epoca în care şedinţele din Iaşi se dublează prin acele din Bucureşti, în diversele locuinţe ale lui Maiorescu, şi în cele din urmă în armonioasa casă din str. Mercur, unde Alecsandri citeşte *Fîntîna Blanduziei, Despot-vodă* şi *Ovidiu ;* Caragiale : *Noaptea furtunoasă,* apărute în aceeaşi epocă în *Convorbiri* împreună cu operele lui Conta şi Creangă.

în 1885 Iacob Negruzzi se strămută în Bucureşti, luînd cu sine revista a cărei direcţie o păstrează singur pînă în 1893 şi împreună cu un comitet din care făceau parte Teohari Antonescu, Brătescu-Voineşti, Mihail Dragomirescu, D. Evolceanu, I. S. Floru, P. P. Negulescu, C. Rădulescu-Motru, I. A. Rădulesou (Pogoneanu) şi Francois Robin, pînă în 1895, cînd comitetul îşi asumă întreaga conducere a revistei. în epoca de la 1885 pînă la 1900 principiile estetice ale junimismului primesc o importantă dezvoltare. în aceeaşi vreme are loc lupta „Junimii" cu socialiştii, acţiunea lui Maiorescu fiind sprijinită de aceea a lui Petre Missir şi de a tinerilor discipoli P. P. Negulescu, Mihail Dragomirescu, S. Mehedinţi, Gr. Tăuşan etc. Deşi în acest interval Caragiale îşi continuă colaborarea la *Convorbiri,* care se deschid şi gloriei tinere a

lui Coşbuc, epoca dintre 1885 şi 1900 dă grupării şi revistei un precumpănitor caracter universitar. Drumul prin *Convorbiri* devine drumul către Universitate. Este epoca în care se stabileşte pentru trei sau patru decenii de aci înainte configuraţia Universităţii, mai cu seamă a celei bucureştene, şi în care, din cenaclul „Junimii", se desprind figurile cele mai proeminente ale ştiinţei şi oratoriei universitare.

în 1900 vechiul comitet se completează cu nume noi, provenind din domeniul istoriei şi al ştiinţelor naturale. Pe lîngă vechii membri, el cuprinde acum pe: Gr. Antipa, I. N. Bazileseu, I. Bogdan, L. Mrazec, A. Naum, D. Onciul, Şt. Orăşanu, E. Pangrati, I. Paul, A. Philippide, C. Litzica, S. Mehedinţi, P. Missir, D. Bungetzianu, M. Seulescu, D. Voinov şi N. Volenti. Nume de vechi colaboratori se amestecă deci cu altele noi, mai puţine din sferele literare, mai multe din cele savante şi universitare. Animatorul comitetului este Ion Bogdan care, în 1903, devine directorul revistei pînă în 1907, cînd trece conducerea lui S. Mehedinţi. De unde pînă în 1900 revista îşi păstra în primul rînd tradiţionalul ei caracter literar îşi filozofic, odată cu intrarea lui I. Bogdan în comitetul de redacţie şi apoi cu trecerea lui la direcţia revistei, *Convorbirile* devin o arhivă de cercetări istorice, în paginile căreia se disting, alături de propriile studii ale lui Bogdan, acele ale lui D. Onciul, N. Iorga, Şt. Orăşanu, G. Bogdan-Duică, C. Em. Krupenski etc. Şi de unde vechile lupte aje *Convorbirilor* fuseseră purtate pe teme de cultură generală, acum este vremea polemicilor erudite, ale lui Bogdan împotriva lui Gion, ale lui Iorga împotriva lui Xenopol şi Tocilescu, ale causticului erudit Şt. Orăşanu împotriva lui Pompiliu Eliade, Frederic Dame, O. G. Lecca etc.

A cincea epocă a *Convorbirilor* este aceea care, începînd cu anul 1907, coincide cu lunga direcţie a lui S. Mehedinţi, în timpul căreia arhiva de cercetări istorice se completează cu una de filozofie, unde apar contribuţiile gînditorilor, la începuturile lor atunci : I. Petrovici, C. şi M. Antoniade, Mircea Djuvara, Mircea Florian. Figura literară cea mai importantă a epocii este Panait Cerna, a cărui colaborare începuse însă de sub direcţia anterioară. în latura îndrumării critice nimic nu poate fi pus alături de marea epocă ieşană şi nici de dezvoltarea ei ulterioară prin contribuţia unui P. P. Negulescu îşi Mihail Dragomirescu. Apariţia lui E. Lovinescu este de scurtă durată, rostul criticului urmînd să se precizeze mai tîrziu şi aiurea. *Convorbirile* duc totuşi lupte şi în această vreme cu *Vieaţa nouă* şi cu *Viaţa românească.* Dar din măsurarea puterilor nu se mai cristalizează o doctrină, ca în trecut. Lipsite de sprijinul unor^ noi şi puternice talente literare, *Convorbirile* încep să piardă din vechiul lor prestigiu pînă cînd, în 1921, S. Mehedinţi trece direcţia lui Al. Tzigara-Samurcaş care, împreună cu arhitectul Al. M. 2agoritz, se remarcase încă de sub vechea conducere prin studii de artă românească veche şi populară. Nici noua direcţie nu izbuteşte însă să impună revista în rolul ei de altădată. Din trunchiul „Junimii" şi al *Convorbirilor* se desprind însă, la diferite intervale, ramuri noi prin publicaţiile unul N. Petraşcu, C. Rădulescu-Motru, M. Dragomirescu.

O viziune asupra întregii „Junimi" nu va fi posibilă decît după ce vom fi cuprins întreaga arborescentă a mişcării, dezvoltată prin silinţele celei de a doua generaţii de scriitori şi gînditori junimişti.

Am spus că unitatea „Junimii" provine din aceea a spiritului care a însufleţit-o. Baza concretă a *Convorbirilor,* trecute sub atîtea direcţii, n-ar fi putut singură să garanteze lunga continuitate de spirit a mişcării îndrumată de iniţiatori într-un sens pe care generaţiile mai noi au ştiut să-l recunoască şi să-l propage. Această unitate de spirit, spiritul „Junimii", structura ei morală, prezintă o seamă de trăsături distinctive pe care vom încerca acum a le izola şi descrie. Evident, unitatea spirituală a „Junimii" nu exclude deloc varietatea temperamentelor intelectuale ale junimiştilor. Unele din trăsăturile de mai jos au putut să lipsească şi au luat totdeauna forme particulare, pe care va fi datoria expunerii noastre să le pună în lumină,. Dar aci este vorba de efectul de ansamblu, adică de trăsăturile cele mai statornice şi mai izbitoare.

Spiritul filozofic este cea dintîi caracteristică a structurii junimiste. Junimiştii sînt oameni de idei generale, mai mult decît specialişti în una sau alta din ramurile particulare ale ştiinţelor. în şedinţele „Junimii", după cum ne povesteşte Panu, studiile istorice sau filologice care apăreau din cînd în cînd nu erau niciodată ascultate pînă la urmă, argumentarea concretă fiind resimţită ca fastidioasă. Pogor întrerupe totdeauna lectura unor astfel de cercetări, discuţia revenind

către temele generale. Iacob Negruzzi amintește și el „plăcerea specială (a „Junimii") pentru filozofie", ca și repulsia ei pentru studiile istorice, ca unele care excludeau „expunerile de teorii" și „discuțiile de principii". Critica pe care „Junimea" o formula cu privire la procesul de formație al civilizației române moderne se sprijinea pe argumentele de rațiune, pe vederi teoretice asupra naturii societăților și a raportului dintre instituțiile lor și gradul de cultură al poporului respectiv. Nu argumente istorice, ci speculația teoretică stă la baza criticii junimiste. în materie literară gustul se călăuzea în asemenea măsură după principii încît criticii curentului sînt în primul rînd esteticieni, filozofi ai artei. Critica orientată numai de gust, mărginită la impresia individuală, este aproape necunoscută în cercul „Junimii". Mai toți titularii rubricilor^critice ale *Convorbirilor* încep prin a așeza baza sistematică a concepției lor despre artă. Aplicațiile vin în urmă. Așa procedează Maiorescu, Carp, Xenopol sau Dragomirescu. JMultă vreme, în zelul ei de a-și asigura descendența spirituală, „Junimea" încurajează formarea unui tînăr filozof în universitățile străine. Eminescu trebuia să se întoarcă profesor^ de filozofie la Universitatea din Iași, Xenopol se formează la Berlin ca jurist, istoric, dar și ca filozof. Pînă la Cerna, fiecare generație junimistă poartă) grija pregătirii unui tînăr gînditor sistematic. Cultul gîndirii abstracte este atît de mare la „Junimea" încît în cercul ei se formează conceptul unei poezii filozofice a cărei variată realizare vom avea de mai jxiulte ori prilejul s-o punem în lumină în cursul acestei lucrări.

N-au lipsit, desigur, în cercul „Junimii" și al *Convorbirilor* nici naturile de erudiți, istorici sau filologi, dar nu aceștia au imprimat caracterul distinctiv al mișcării. Foarte interesant este cazul lui Xenopol, adevăratul polihistor al curentului, istoric, economist, critic literar, dar și filozof. Cariera lui începe prin încercarea de a lămuri, în literatura timpului, bazele sistematice ale cunoașterii trecutului și sfîrșește printr-o operă de metodologia și filozofia istoriei. Materialul faptelor a fost menținut tot timpul de Xenopol sub lumina conceptelor. Istoricul Xenopol a fost din acest punct de vedere unul din cei mai tipici junimiști. Cînd, intrînd sub direcția lui I. Bogdan, *Convorbirile* devin o revistă de studii istorice în sens prasniatic, cercetătorul are impresia

întreruperii unei linii tradiționale pînă la restabilirea ei în noua generație de gînditori.

Spiritul oratoric este a doua trăsătură a mentalității junimiste. Desigur, prin îndelungata luptă a lui Maiorescu împotriva retoricii pașoptiste și a frazeologiei politice și parlamentare, „Junimea" înseamnă un reviriment în jensul controlului cuvîntului, rămînînd ea însăși o pepinieră de talente oratorice, reînnoite cu fiecare generație. Nu trebuie uitat că prima manifestare a „Junimii" este aceea a conferințelor publice, stilizate în ce privește atitudinea oratorului și arta compoziției lui după modelul maioresoian, ușor de recunoscut chiar în reeditările lui mai noi. Oratorul, îmbrăcat în frac sau redingotă, apărea ca un *deus^ ex machina* în fața publicului care nu trebuia să-l zărească pînă în acel mpment și începea să debiteze expunerea lui în formele unei dicțiuni impecabile, fără sprijinul vreunei note, nu ca un ^ savant care înfățișează rezultatele cercetării lui, ci ca un artist care construiește în fața publicului încîntat opera sa desăvîrșită. Numeroase sînt documentele contemporane care descriu arta oratorică a lui Maiorescu, demnitatea ținutei lui, căldura glasului muzical, marile efecte sugestive scoase din jocul mîinilor și al bărbii, Alți contemporani ne-au 'descris în vorbirea profesorului sau a oratorului parlamentar, comparată uneori cu aceea a unui general care își reduce treptat inamicul, ironia lui nimicitoare, coneiziunea lapidară, a expresiei, egalată și poate întrecută în aceeași vreme numai de ^ răsunătoarele formule ale lui Carp. Modalitatea alcătuirii unei expuneri publice devenise tradițională la „Junimea". Oratorul, ne spune Panu, trebuia să înceapă, dar mai cu ^ seama să sfîrșească printr-o comparație care avea rostul să pună termenii problemei și să ilustreze concluzia ei. Debitul său trebuia să curgă neîntrerupt, dînd impresia unei suverane stăpîniri ide sine și a subiectului.

Folosind prestigiosul model al inițiatorilor se constituie la „Junimea" o lungă tradiție care produce în generațiile următoare oratoria universitară a unui Negulescu, Mehedinți, Petrovici. Nu numai de altfel în vorbire, dar și în scris, idealul oratoric domină producția junimiștilor. Unele din operele lor cele mai reprezentative aparțin disertației filozofice, ^ construite după modelul micilor tratate morale ale antichității și ale clasicismului francez. *Progresul adevărului* sau *Din expe-*

rientă de Maiorescu sînt în această privinţă exemple ilustrative. Pînă cînd metodele moderne ale erudiţiei să domine la *Convorbiri,* prin contribuţia lui Bogdan şi a istoricilor din epoca sa, aparatul critic, cu.mulţimea referinţelor şi a citatelor, sînt privite ca semnul neîndemînării scriitoriceşti şi al lipsei de idei proprii. Gruparea argumentelor nu reproduce apoi chipul în care s-a format convingerea în mintea scriitorului. Autorul nu argumentează în felul savanţilor, ci în acel al oratorilor. Expunerea sa este o pledoarie. După această normă sînt redactate, împreună cu atîtea din articolele lui Maiorescu, acele ale lui Xenopol, Th. Rosetti, Petre Missir etc, pînă la unele din studiile gînditorilor mai noi.

Disertaţia filozofică este una din categoriile cele mai izbitoare pe care „Junimea" le introduce în literatura noastră.

Gustul junimiştilor este clasic şi academic. Oameni de formaţie universitară, stăpînind umaniităţile vechi şi moderne, ei sînt înclinaţi a judeca după modele şi a crede în valoarea canoanelor în artă. Clasicismul se bucură de o bună primire la „Junimea". în fiecare generaţie apare un poet clasicizant şi academiic. După Naum, admiratorul lui Chenier, apare Ollănescu-Ascanio, traducătorul lui Horaţiu, apoicarduccianul Duiliu Zamfirescu, mai tîrziu Murnu, Frollo, Cezar Papacostea. Desigur, „Junimea" nu se închide nici inspiraţiei romantice mai noi, încît colecţiile *Convorbirilor* cuprind o întinsă literatură de traduceri din Lamartine, Musset şi Vigny, Hugo şi Gautier, din Heine şi Uhland etc. în toate împrejurările, gustul junimiştilor se îndreaptă către producţia clasată, confirmată de timp. Faţă de mişcarea literară a Occidentului, în aceeaşi vreme, ei arată răceală sau indiferentă. Nici naturalismul francez, nici simbolismul nu prilejuiesc vreun reflex în *Convorbiri.* Titu Maiorescu invocă la un moment dat precedentul naturalismului rural, mai cu seamă german. Dar aceasta în sprijinul unei orientări împărtăşită de puţini aderenţi din vechea gardă. Pogor, care traduce în 1870 din Baudelaire, execută o acţiune literară fără urmări. Numai drama lui Ibsen, desigur pentru conţinutul ei filozofic, pare a fi determinat în cercul „Junimii" o mai vie reacţie, concomitentă cu fenomenul, *Convorbirile* deschizîndu-se traducerilor lui Virgil Popeseu pînă cînd Maiorescu însuşi să tălmăcească *Copilul Eyolf^* în 1895. în genere.*in* să junimiştii rămîn adversarii inovaţiei literare, ^ încît *Vieaţa nouă* a lui Densusianu produce iritare, iar Duiliu Zamfirescu denunţă cu violenţă, în 1916, producţia poeţilor modernişti.

Ironia este o altă trăsătură a tabloului. Vestita zeflemea junimistă coalizează împotriva mişcării pe cei^ mai mulţi din adversarii ei. Pînă la motivele ideologice si tendinţele sociale, adversarii se ridică împotriva „Junimii" mai întîi din pricina veseliei pe care ştiau că o trezesc în cercul ei. „Dosarul" „Junimii", un fel de *sottisier* în genul aceluia pe care Flaubert îl ţinea la curent pentru sine, creştea în fiecare şedinţă cu excerpte din discursurile sau articolele vorbitorilor, sau scriitorilor din Iaşi şi de aiurea, produeînd o reacţie uşor de închipuit în sufletele acelora care aflau că se^ bucuraseră de onoarea acestei atenţii. Unele din articolele ^critice ale lui Maiorescu în epoca lui ieşană sînt ca o prelungire a „dosarului" a cărui faimă stîrnise atîtea duşmănii. Singur Hasdeu înţelege că trebuie să răspundă cu aceeaşi armă, dînd prilej epocii care rîsese adesea împreună cu „Junimea" să rîdă de cîteva ori împotriva ei. Ironia folosită de atîtea ori ca unealtă polemică este manipulată şi în interiorul cercului.

„Junimea" este departe de a fi o societate de admiraţie mutuală. în momentele puţin fericite poeţii şi prozatorii grupului îşi primesc verdictul din gura propriilor prieteni. Trăsăturile într-un fel oarecare rizibile ale membrilor grupului nu sînt nicidecum ascunse. Masivului Caragiani i se spune „bine-hrănitul Caragiani". Naum este „pudicul Naum", Din pricina fanteziei pe care o depunea în povestirile sale Iacob Negruzzi este „carul cu minciuni" ; Lambrior, Tassu şi Panu sînt „cei trei români". Ba chiar, cu referire la exagerările latiniste ale epocii, unii din aceştia sau alţii primesc din cînd în cînd apostrofa: „Măi, romane!" într-un colţ există grupul acelora care nu luau parte la discuţii, în frunte cu matematicianul Culianu : grupul este denumit cu termenul colectiv „caracuda". O glumă nereuşită este primită cu vociferările întregii asistenţe : „faul ! faul !" Cînd latinistul Paicu îndrăzneşte vreunul din puţin gustatele lui cuvinte de spirit adunarea nu se mai stăpâneşteţ „Prost îi Paicu! Afară

Paicu !" „Gogomanilor !" strigă Carp întregii adunări, şi expresiunea aceasta 'dispreţuitoare, transformată cu timpul^ din poreclă în renume, ajunsese să desemneze pe toţi^ vechii junimişti, pe toţi acei care manifestînd ironia împotriva tuturor ştiau s-o suporte ei înşişi.

Alături de Carp, Pogor este ironistul cel mai acerb al grupului. Nimic nu află iertare în ochii săi. Discuţiile cele mai serioase sînt întrerupte de zeflemeaua lui necruţătoare, şi din colţul canapelei pe care era tolănit, gestul sprijinind reflecţia, adeseori porneşte o pernă în capul vreunui nefericit preopinent. Pogor este autorul maximei după care anecdota primează, acea anecdotă în care excelează Caragiani şi care într-o zi va aduce revelaţia lui Creangă. Ironia este la Pogor o formă a libertăţii spirituale şi, poate, mai ales, a mobilităţii lui, a neputinţei de a se stabili şi de a adera, încît duşmanul unic al acestui om care îmbrăţişa pe rînd toate atitudinile era numai dogmatismul rigid^ şi auster. Cînd Theodor Rosetti găseşte numele „Junimii" Pogor oficiază taina botezului, lîntrebînd de trei ori : „S-a lepădat copilul *de* Satana pedantismului ?" la care grupul întemeietorilor răspund cu veselie : „S-a lepădat !"

Tumultul şedinţelor şi al renumitelor banchete anuale, în care zeflemeaua serba triumfuri dintre cele mai zgomotoase, nu putea fi dominat decît de Maiorescu. Gravul magistru readucea societatea la preocupările serioase, deşi el însuşi nu dispreţuia gluma, debitată totuşi într-un^ fel care producea un zîmbet convenţional şi nu veselia liberă şi cordială, răspunzînd aproape fiecăruia din cuvintele lui Pogor şi Carp. S-a spus ca Maiorescu n-avea „spirit". Lucrul cred că trebuie înţeles în sensul că-i lipsea veselia comunicativă. Puterea de a surprinde ridicolul şi de a-l reda prin rapide trăsăturijcaustice este însă foarte mare la Maiorescu, şi acestei facultăţi i-a datorat scriitorul unele din izbînzile lui cele mai mari.

Spiritul critic completează imaginea structurii junimiste. Ea este poate cea mai de seamă trăsătură a întregului şi în tot cazul aceea care a fost remarcată mai des. După cîte am văzut ea nu este însă singura. S-a definit^criticismul junimist drept rezerva ideologică faţă de schimbările intervenite în viaţa publică a poporului român la mijlocul veacului trecut. Definiţia nu este suficientă pentru că ea subsumează nu numai criticile lui Maiorescu şi Xenopol, discursurile lui

f < ? f [j J ; | , j

Carp, vodevilurile lui Alecsandri, satirele lui Negruzzi, articolele lui Eminescu şi comediile lui Caragiale, dar şi alte multe manifestări literare mai vechi şi provenind din cercuri deosebite. Există un criticism prejunimist şi unul extrajunimist. G. Iibrăileanu l-a identificat în scrierile lui Russo şi Costache Nqgruzzi,^ în ale lui Kogălniceanu şi Odobescu. Plîngerea că noile instituţii ale statului român nu corespund mentalităţii poporului, că reformele au atins numai formele superficiale de viaţă ale societăţii noastre, izoiînd clasa de sus care le asumase de straturile profunde şi reale ale poporului de jos, rămase străine de ele, alcătuiesc o temă comună a ideologiei sociale a vremii. O întîlnim în gura lui Ion Brătianu şi sub pana Jui Ion Ghica şi Eliade Rădulescu. O cunosc socialiştii în ale căror reviste revine adesea.

Dintr-o doctrină^şi o atitudine atît de răspîndite nu se poate face deci o trăsătură proprie „Junimii". Criticismul junimist se caracterizează, deci, pentru noi, nu atît din punctele de doctrină pe care le împărţea cu cei mai mulţi dintre contemporanii şi^ înaintaşii imediaţi, cît din unele înclinări altoite jpe^trunchiul doctrinei amintite şi pe acea atitudine centrală făcută din ceea ce Maiorescu a numit „respectul adevărului". In numele acestuia poartă Maiorescu luptele lui împotriva poeziei neinspirate, a limbii artificiale, a falsei erudiţii, a megalomaniei de toate felurile. Respectul adevărului istoric inspiră studiile lui Panu. Nevoia de autenticitate în formele de manifestare ale vieţii naţionale determină atitudinea politică a lui Eminescu. Adevărul curat se înfăţişează totdeauna în formele scăldate în lumină ale simplităţii. Stilul bombastic, concepţia confuză, erudiţia haotică sînt oarecum duşmanii naturali ai „Junimii". Respectul adevărului cere^apoi deosebirea dintre modalităţile lui în diferitele domenii ak culturii. Adevărul teoretic nu este totuna cu adevărul artistic sau cu acela social. Realişti în politică, junimiştii vor şti să limiteze politica faţă de drepturile obiectivităţii ştiinţifice şi de acele ale inspiraţiei artistice, trăgînd hotare între viaţa practică, creaţie şi critică.

Stilul de gîhdire al „Junimii" va fi, deci, discriminativ, disociind valorile, identificînd domeniile şi separîndu-le cu limpezime. Nevoia de adevăr implică, în fine, modestia. Şi de unde printre înaintaşi sau contemporani nu lipseau visătorii romantici, naturile gigantice, gînditori şi savanţi urmărind

rnari sinteze haotice, superioare nivelului contemporan al culturii noastre, şi desigur propriilor puteri, „Junimea" provoacă o reacţiune rechemînd spiritele la conştiinţa limitelor şi a condiţiilor de fapt. Sarcina modestă, bine împlinită, li se părea superioară marilor năzuinţe, condamnate în premisele lor. Un suflu de temeinicie trece astfel prin cultura noastră într-un moment care avea atîta nevoie de o asemenea înrîurire.

b) Întemeietorii

Vom începe înfăţişarea oamenilor şi a operelor cu întemeietorii. Maiorescu, Carp, Theodor Rosetti şi Iacob Negruzzi pun temeliile doctrinei sau creează modelul atitudinilor intelectuale şi sociale. Totuşi, chiar printre întemeietori personalităţile nu stau pe aceeaşi treaptă. în rîndul întîi, prin prestigiul literar, prin talent şi stăruinţă domină figura lui

1. TITU MAIORESCU

Fiul lui Ioan Maiorescu (1811-1864), unul din dascălii ardeleni descălecaţi în principate în prima jumătate a veacului trecut pe urmele lui Gh. Lazăr, s-a născut în Craiova, la 15 februarie 1840. în momentul acela, Ioan Maiorescu, profesor al Şcolii centrale din capitala Olteniei, trăia un scurt popas într-o carieră bîntuită de multe restrişti şi de o lungă rătăcire. Fire dîrză şi bucuroasă de luptă, iscînd adeseori duşmănii, oeupînd diverse catedre în intervalele tribulaţiilor sale politice care îi aduc în două rînduri destituirea şi expulzarea, revoluţionar în 1848 şi agent al guvernului provizoriu pe lîngă Dieta din Frankfurt, apoi translator al Ministerului de justiţie din Viena pînă la înapoierea lui în ţară ca profesor la colegiul „Sf. Sava" şi la Facultatea de litere, Ioan Maiorescu a fost un cap politic, făuritorul unui mare plan de unire a tuturor ţărilor româneşti într-un organism de

stat menit să se opună, sub un principe austriac, valului panslavist; îh fine, autorul mai multor scrieri, printre care *Die Romanen der oesterreichischen Monarchie,* 1849, apoi *Itinerarul în Istria* şi *Vocabularul istriano-român,* publicate abia după moartea lui în *Convorbiri literare,* prin îngrijirea fiului, înrudit cu Timotei Cipariu şi probabil cu Petru Maior, ceea ce ar explica schimbarea adevăratului său nume de Trifu în acela purtat mai tîrziu, catolic unit şi teolog blăjan, latinist şi naţionalist, ataşat deopotrivă monarhiei habsburgice şi idealurilor de romanitate ale poporului nostru, Ioan Maiorescu era un tip reprezentativ pentru inteligenţa ardelenească în epoca lui.

Ioan Maiorescu se căsătorise cu Măria Popazu (1819-1864), sora protoiereului Ioan Popazu, întemeietorul gimnaziului român din Braşov şi mai tîrziu episcop al Caransebeşului, mare orator, primul deţinător al unui asemenea dar în familie. Familia Popazu era originară din Vălenii-de-Munte, şi prin ascendenţele ei mai îndepărtate, poate, din Macedonia. Din căsătorie se născuseră doi copii : Emilia, devenită d-na Humpel, şi Titu-Liviu, care va iscăli cu întregul lui nume latinist pînă în primii ani după înapoierea de la studiile sale în străinătate.

Lunga petrecere a lui Ioan Maiorescu la Viena face necesară educarea fiului care absolvise prima clasă a gimnaziului din Braşov într-o şcoală a locului. Ajutorul domnitorului Barbu Ştirbey, completat cu un stipendiu ardelenesc îngăduie intrarea într-un institut de elită, vestitul „Theresianum". Tînărul Titu Maiorescu rămîne aci timp de şapte ani, între 1851 şi 1858, mai întîi ca extern, apoi ca pensionar al şcolii. învăţămîntul în „Theresianum" se călăuzea după idealuri educative aristocratice, aşa cum ele se constituiseră în Europa încă din Renaştere. în afară de programul ştiinţific şi literar, cu bune umanităţi clasice şi cu multe cunoştinţe de limbi străine, şcoala dădea ucenicilor ei un îngrijit învăţămînt artistic, pe care tînărul îl completa în multele prilejuri ale Vienei muzeologice, teatrale şi muzicale de atunci, ba chiar şi ore de dans (puţin iubite, de altfel) : programul de studii al unui viitor „om de lume". Coleigii lui Titu Maiorescu la „Theresianum" sînt vlăstare ale aristocraţiei austriece, nume împodobite cu particula nobiliară, posesori ai titlului de baroni, conţi sau simpli nobili, rareori pomeniţi

altfel decît cu atributul lor. Pe unul din aceştia, contele Welserscheimb, îl va regăsi ca ministru plenipotenţiar al Austriei în Bucureşti. Rinalidini ajunge guvernator la Triest. Cu Tegetthof, fratele vestitului amiral, duce mai tîrziu o corespondenţă ştiinţifică. Dacă adăugăm că societatea românească pe care o frecventează acum şi apoi, la Berlin, era aceea boierească, singura care călătorea sau învăţa în străinătate, ne explicăm îndeajuns atracţia lui, la înapoierea în ţară, pentru aceeaşi lume, ca şi faptul că ea îl adoptă ca pe unul de al său. Gheorghe Racoviţă devine, din vremea studiilor la Viena, un prieten statornic. Dimitrie Sturdza trece prin „Junimea" ca o umbră speriată de libertăţile locului, împreună cu el şi cu fratele lui, Gheorghe, Maiorescu citise la Berlin pe Fichte şi pe Voltaire. Theodor Rosetti, întîlnit la Paris, este aliatul primului moment. Mai tîrziu tovarăşul intimităţii sale este I. A. Cantacuzino-Zizin, cu care împărtăşeşte cultul lui Schopenhauer şi căruia îi inspiră traducerea în limba franceză a *Lumii ca voinţă şi reprezentare.* Fiul lui Ioan Maiorescu, elevul ,,Theresianum[Cf]-ului din Viena, colegul de studii al tinerilor boieri români în străinătate, este un aristocrat prin adopţiune.

Din vremea studiilor la „Theresianum" datează prima sută de pagini a *Însemnărilor zilnice,* un document care a impresionat la apariţia lui. Scriitorul, care reprezintă un caz de cristalizare atît de precoce încît paginile publicate de el înaintea vîrstei de treizeci de ani sînt scrise cu o siguranţă niciodată dezminţită de atunci, ne oferă în primele J^arţi ale jurnalului său intim mărturia epocii sale de pregătire, un Maiorescu care nu este încă deplin el însuşi, se caută, se întrezăreşte şi deodată se află. Interesul psihologic al acestui document n-a putut scăpa nimănui. închegarea deplină a formei şi siguranţa liniştită a întregii manifestări, atît de caracteristice pentru scriitorul de mai ^ tîrziu, apar ^ la capătul unei adolescente tumultuoase, comprimînd elanuri, învingînd obstacole intime, ealmînd deznădejdi şi îndoieli^ întregul proces al unei vieţi interioare bogate, care explică de ce amintita formă sigură şi bine închegată va avea totuşi un sunet plin.

Tînărul, care la intrarea lui în şcoală avea atît de puţine cunoştinţe de limbă germană încît parcurgea drumul de la tablă pînă la locul lui în bancă în hohotele de rîs ale clasei,

este un ambiţios. Cu mare grijă îşi notează eşecurile ca şi succesele pînă în momentul în care sfîrşitul stagiului şcolar îi aduce locul de frunte în promoţie. Lecturile, planurile literare, unele realizări se adună treptat, prefigurînd de pe atunci interesele statornice de mai tîrziu. Studiosului îi place să înveţe pe alţii. Paralel cu propriile sale progrese în studiul limbii engleze, al flautului sau al desenului, în matematici sau în filozofie, el împărtăşeşte cunoştinţele sale altora, uneori pentru mici retribuţii în oraş, de cele mai multe ori în şcoală, spre folosul colegilor. Un cerc se formează în jurul lui. Adolescentul este şef de şcoală, şi aderenţii lui primesc în bloc, dar numai în derîdere, numele de „filozofi".

Foarte vie este relaţia lui cu toţi colegii. Ca şi mai tîrziu, în alte părţi ale *Însemnărilor* sale, cînd în perspectiva puterii politice el îşi recapitulează cercul prietenilor şi cunoscuţilor, pe acei care i-ar fi stat sigur la dispoziţie şi pe acei care ar fi trebuit să fie cuceriţi pentru acţiunea lui, tînărul îşi cîntăreşte şi caracterizează pe rînd colegii, pe duşmanii nelipsiţi şi pe cei cîţiva prieteni. Unii din aceştia îi inspiră sentimente romantice, dar elanurile sînt repede rectificate de judecata asupra meritului real al înzestrării spirituale a amicului. Iubirea lui nu o merită oricine, ci numai acela care se face vrednic de ea prin însuşirile minţii şi ale inimii. Ca în cea mai curată dialectică platoniciană iubirea este un drum către o valoare mai înaltă, un act de fecundare spirituală între un maestru şi un discipol. Tînărul atinge astfel, fără să-şi dea seama, fundamentul oricărei pedagogii, al asociaţiei în iubirea curată, ca formă a iubirii pentru marile valori ale spiritului : o temelie din care maestrul atîtor generaţii, prietenul de totdeauna al tineretului, va dezvolta marea lui vocaţie profesorală. îndoieli îl asediază totuşi, adeseori un rău lăuntric, cu lipsă de somn şi gînduri de moarte, fenomene însoţitoare ale desăvîrşirii unei mari lucrări interioare, cînd deodată, prin învăţămîntul profesorului Suttner, un herbartian, se produce revelaţia : „Pentru direcţiunea mea ştiinţifică — scrie el la sfîrşitul anului 1857 — a fost de cea mai mare însemnătate cunoştinţa cu o privire generală asupra filozofiei şi cu logica, această ştiinţă aşa de extrem, de interesantă. Ea m-a adus să năzuiesc spre cea mai bună formulare a cugetării, spre o exprimare fără greşeli, scurtă, *adevărată,* spre o ferire de acele cuvinte um-

flate şi *goale* pe care tinerii sunt aşa de aplecaţi să le întrebuinţeze ; ea mi-a insuflat întîi într-adevăr iubirea pentru o direcţie de gîndire de care *niciodată* nu mă voi despărţi."

Adolescentul întreprinde el însuşi redactarea unui manual de logică, desigur prima formă a lucrării de mai tîrziu, dar în acelaşi timp, odată cu cîştigarea criteriului filozofic,, trăieşte catastrofa definitivă a credinţelor religioase. Muza amuţeşte în acelaşi timp. ,,De cînd am ajuns a fi pregătit în mod serios din punct de vedere ştiinţific nu-mi mai reuşeşte nici o rimă." Cu toate acestea şi mai tîrziu, dar numai pînă în 1878, Maiorescu aşterne din cînd în cînd cîte o poezie în limba germană. Cele unsprezece bucăţi publicate de d-l I. Torouţiu *(Gedichte,* 1940) din manuscrisele păstrate de d-na Livia Dymsza, fiica criticului, sînt realizări vrednice de tot interesul prin forma lor strînsă, prin;simţul muzical pe care îl dovedesc şi prin mărturia sentimentelor eliberate în reflecţie generală, ca o indicaţie pe care o lua totdeauna viaţa interioară a autorului.

în 1858, după o scurtă vacanţă petrecută la Braşov, Maiorescu apare la Berlin ca student al Facultăţii de filozofie. Hegelianul Werder îl sfătuieşte să studieze pe Schopenhauer, ca un drum care îl poate conduce cu mai multă siguranţă către Kant. Era vremea în care întreaga filozofie germană recomanda regăsirea izvoarelor criticisimului. în curînd va răsuna strigătul lui Otto Liebmann : „înapoi la Kant" *(Kant und die Epigonen,* 1865). Werder socoteşte însă că drumul cel bun porneşte de la Schopenhauer. Kant văzut prin Schopenhauer va rămîne şi mai tîrziu, după mărturia tuturor foştilor săi studenţi, acela pe care îl va prezenta Maiorescu la cursurile sale.

Pînă acum, influenţa filozofică cea mai însemnată, filtrată prin învăţămîntul lui Suttner, fusese aceea a lui Herbart, a cărui lectură poate fi urmărită în *însemnările zilnice, însemnările* se opresc însă în 1859, pentru a fi reluate la Iaşi, în 1866, încît din multele lecturi ale perioadei berlineze, desigur tot atît de întinse ca acele din Viena, nu aflăm ca demne a fi reţinute pentru înţelegerea formaţiei gînditorului decît despre citirea lui Spinoza ; despre aceea, cu multe rezerve critice, a lui Voltaire ; apoi a lui Feuerbach.

în 1859, Universitatea berlineză refuzînd să soluţioneze pozitiv cererea de echivalare a ultimilor doi ani de la „Theresianum", Maiorescu se duce la Giessen, unde în iulie îşi poate trece doctoratul. în toamna aceluiaşi an se întoarce pentru puţină vreme în ţară, ţinînd la Bucureşti conferinţa despre *Socialism şi comunism,* asupra căreia vom reveni într-un alt complex de idei. După informaţiile comunicate lui Soveja, teza de doctorat ar fi purtat titlul *De philosophia HerbartL* Investigaţiile întreprinse la Giessen nu rn-au putut duce însă la găsirea tezei lui Maiorescu şi nici la vreo indicaţie, în actele Universităţii, despre vreo teză ou acest subiect sau chiar despre vreo lucrare oarecare prezentată ca disertaţie inaugurală. Lipsea oare în acel moment, dintre^ îndatoririle candidaţilor la doctorat, prezentarea unei lucrări^ scrise ? Lucrarea va fi fost oare citită în vreunul din seminariile profesorilor cu care a fost trecut mai apoi examenul oral ? Dovada preocupării mai îndelungi cu sfera de idei a herbartismului o prezintă însă articolul *Vber des Herbartianers C. S. Cornelius teleologische Grundgedanken,* apărut în revista *Der Gedanke* în 1862, un text important pentru că dovedeşte sforţarea de a sprijini şi prin filozofia lui Herbart atitudinea ateistă cu corelatele ei, respingerea ideii de finalitate în lume şi a acelei despre nemurirea sufletului, tot atîtea motive tipice ale gîndirii maioresciene.

Pierduta „teză" a lui Maiorescu se va fi alimentat oare din aceeaşi sferă de probleme ? Ele apar şi în scrierea din 1861 : *Einiges Philosophische in gemeinfässlicher Form,* unde alături de o sistematizare a psihologiei^ şi logicii în spiritul lui Herbart ideile de filozofie practică şi religioasă sînt împrumutate lui Feuerbach, unul din reprezentanţii „stîngii" hegeliene. Autorul se declară pentru înţelegerea lui Dumnezeu şi a vieţii de dincolo ca nişte proiecţii ale idealurilor omeneşti în viaţa de aci. Cît despre oportunitatea morală a unei astfel de antropologizări a religiei, ea i se pare lui Maiorescu incontestabilă : „Tocmai pentru câ nemurirea lipseşte, viaţa muritoare dobîndeşte mai mult conţinut; tocmai pentru că nu mai există o altă viaţă trebuie s-o întrebuinţăm bine pe aceasta ; tocmai fiindcă după moarte nu există nici răsplată, nici pedeapsă, trebuie să facem binele pentru el însuşi şi să ocolim răul pentru că este rău."

întemeierea unei morale laice, una din preocupările vremii, este gîndul care inspiră şi scrierea lui Maiorescu. Mai tîrziu, în recenzia pe care o consacră *Psihologiei empirice* a lui

I. Popescu *(Conv. Ut.,* XV), Maiorescu judecă vechea sa lucrare ca pe „o prea juvenilă încercare filozofică". Totuşi aci aflăm momentul cristalizării unei atitudini rămase multă vreme aceeaşi. Poziţiile filozofării laice inspiră multe din gîndurile şi vederile practice ale autorului, în deceniul următor. Astfel, în 1870, el ia atitudine împotriva ministrului Instrucţiunii publice, generalul Chr. Tell, care dorea să întrebuinţeze preoţii ca învăţători săteşti. Şcoala trebuie să rămînă „în sensul culturii moderne care respinge pretutindenea influenţa bisericii", observă criticul. Recenzînd în *Convorbiri literare* (II) manualele de istorie ale lui W. Putz, adaptate de I. G. Meşotă, el laudă imparţialitatea lor „depărtată de atmosfera bigotă".

Părerile lui Maiorescu asupra religiei pot fi încă mai limpede urmărite în conferinţa publică pe care o ţine la Iaşi în 1871 şi pe care Miron Pompiliu o rezumă în *Convorbiri.* După 1871 poziţia laică este abandonată, cel puţin în scrieri sau în alte manifestări publice, încît ea n-a mai intrat cu nici un rol în imaginea pe care posteritatea şi-a format-o despre Maiorescu din singura cunoaştere a scrierilor republicate de el însuşi în ediţia lor curentă. Ba chiar în 1891, în legătură cu vechea controversă, el procedează la o retractare în Senat, aprobînd întrebuinţarea preoţilor ca învăţători pentru motivul că sentimentul religios este singurul „interes ideal cu care putem spera să atragem pe ţăranul român către şcoală". Laicismul nu va fi, de altfel, singura tendinţă eliminată în cele din urmă şi absentă din imaginea definitivă a lui Maiorescu. Studiul începuturilor lui ne va pune şi în faţa altor manifestări destul de felurite de acelea prin care el jşi-a cucerit rostul său istoric, dar nu mai puţin interesante în stabilirea procesului prin care s-a format puternica şi complexa lui personalitate.

În acelaşi an în care apare la Berlin : *Einiges Philosophische,* Maiorescu are şi o altă manifestare. Solicitat să ţină o conferinţă în folosul unui fond destinat ridicării unui monument lui Lessing, Maiorescu vorbeşte despre *Vechea tragedie Jranceză şi muzica lui Wagner.* Această conferinţă, repetată apoi în Paris la „Cercle des societes savantes" şi la „Philosophische Gesellschafit" din Berlin, în ai cărei organ, *Der Gedanke(l\,* p. 112 urm.), ea apare într-un text rezumativ împreună cu discuţiile care i-au urmat, aduce dovada originii

hegeliene a esteticii viitorului critic. Pornind de la definiţia hegeliană a frumosului ca „deplina pătrundere a ideii cu aparenţa sensibilă", Maiorescu arată că echilibrul frumosului este compromis în cazul „sublimului" prin preponderenţa momentului ideal, şi în cazul „fermecătorului" — prin predominarea momentului sensibil. în faţa frumosului se afrmă astfel două din „modificările" lui. Problema „modificărilor frumosului" era una din cele mai discutate în cercul esteticii hegeliene. Pe articulaţiile ei sînt construite sistemele unui Vischer sau Schassler. Se înţelege atunci interesul cu care comunicarea a putut fi considerată în cercul hegelian al aşa-numitei „Philosophische Gesellschaft" din Berlin, unde ea prilejuieşte o discuţie la care iau parte cele mai de seamă forţe hegeliene ale momentului, un C. I. Michelet, un Schassler, un Adolf Lasson, un Pasquale d'Ercole. Modificarea estetică a frumosului reprezentată de „sublim" subsumează tragedia lui Corneille şi muzica lui Wagner, aceasta din urmă opusă caracterului^ „fermecător" al muzicii italiene. Apropierea dintre Corneille şi Wagner era destul de neaşteptată, dar^ ea putea să dea o indicaţie pentru situarea estetică a muzicii wagneriene, atît de discutată în aceeaşi vreme.

în timp ce se desfăşura toată această activitate, Maiorescu îşi continuă studiile la Paris, unde o bursă a eforiei Instrucţiunii publice, acordată cu îndatorirea pentru bursier să obţină titlul de licenţiat în Litere^ îl aduce să ceară şi să obţină echivalarea doctoratului său din Germania. Studii noi întreprinde Maiorescu în vederea licenţei în Drept, pentru care prezintă, după trecerea examenelor orale în 1860 şi 1861, o teză cu titlul *Du regime dotai.* Şederea în timpul celor doi ani la Paris este deseori întreruptă de înapoieri la Berlin unde tînărul, mereu însufleţit de dorinţa de a preda lecţiuni de filozofie, în unele institute particulare, şi de limbă franceză, în casa consilierului juridic Kremnitz, cunoscuse pe cele două fete ale acestuia şi se logodise în cele din urmă cu cea mai mare dintre ele, cu Clara, care îi devine soţie în 1862.

în 1861 este în Bucureşti, şi îndată anunţă un „curs^ public şi popular" despre *Educaţiunea în familie* „fundată pe psihologie şi estetică şi cu privire perpetuă la cercustările (!) noastre" ; adaugă anunţul publicat în *Romanul* şi redactat desigur de Maiorescu într-o limbă care păstra încă

unele din creațiile verbale ale latinismului. Cursul durează pînă în ajunul vacanței de Paști. Cuza-vodă îl primește în audiență și recomandă ministrului Brăiloiu numirea lui în magistratură; dar după șase luni, la sfîrșitul anului, este trimis ca director la Colegiul național din Iași și al internatului său, fiind însărcinat în același timp cu un curs de istorie la Universitate. în primăvara anului următor anunță, ea și la București, un curs public despre familie și educație, adresînd o invitație specială doamnelor din societatea ieșană. Hasdeu comentează în *Lumina* prospectul lui Maiorescu, amestecînd elogiul cu persiflajul. La sfîrșitul anului 1863 apare *Anuarul gimnaziului și internatului din Iași,* în care directorul publică o disertație : *Pentru ce limba latină este chiar în privința educației morale studiul fundamental în gimnaziu ?*

Cîteva din motivele tipice ale gîndirii maioresciene apar în acest text, în legătura vizibilă cu izvorul lor : clasicismul. „Acest studiu, ca studiu antic — scrie Maiorescu — mai are și propagă calitatea cea eminentă a întregei antichități, pe care unii o numesc obiectivitate, alții realitate, și a cărei esență este : a scoate egoismul sau mai bine individualismul din fiecare om și a-l supune pe acesta unei sfere superioare, adică întrucît este cetățean — statului și disciplinei, întrucît este spirit gînditor — naturei, lucrului și adevărului. Astfel subiectivitatea cu luptele nefericite ce le produce lipsește dintr-însa. Și de aci provine impresiunea de repaos și de mărime ce ine-o produce anticitatea, pare că dintr-un rîu turburat intrăm în oceanul limpede ; de aci provine diferența că, pe cînd din scrierile modernilor auzim un individ cu mărginirea sa egoistă, în operele clasicității, în Tucidide, în Cezar și-n Salustie nu auzim pe istoriograf, ci pare că auzim însăși istoria ; în epopeele lui Omer și-n cîntecele rustice ale lui Virgil nu vedem pe poet, ci chiar întîmplarea și realitatea poetică..."

Comparația dintre antici și moderni era curentă în ideologia literară germană de la Goethe, de la frații Schlegel și mai ales de la tratatul despre *Poezia naivă și sentimentală* al lui Schiller. Același este izvorul caracterizării anticilor prin obiectivitatea lor. Imaginea maioresciană a antichității este aceea a clasicismului german.

în toamna lui 1863, Maiorescu este numit și la direcția Școlii normale de învățători de la Trei-Ierarhi, așa-numitul

institut „Vasilian", unde printre elevi se găsea și Ion Creangă. La sfîrșitul anului apare un alt „Anuar" cu un articol al lui Maiorescu despre *Regulile limbii române.* în același timp este desemnat ca rector al Universității la o vîrstă cînd alții trăiesc abia ezitările începutului. Tînărul rector încetase atunci să mai propună cursul de istorie, asumîndu-și pe acela de filozofie, suplinit pînă atunci de Simion Bărnuțiu.

în mijlocul acestor împrejurări se întemeiază „Junimea", a cărei primă manifestare este amintita serie de^ „prelecțiuni populare" ținute de Maiorescu, Carp și Pogor. în 1866, împreună cu o parte din prietenii grupați în „Junimea", cu Melic, Culianu, L. Ciurea, P. Paicu etc. ia ființă Institutul academic, o școală particulară căreia îi era hărăzită o lungă și fecundă existență.

Acțiunea lui Maiorescu se întinde astfel pe întreaga rețea a învățămîntului din Iași. Serii numeroase de elevi trec prin mîna lui. Influența lui nu încetează să crească, și de pe atunci se formează marele lui prestigiu, acea extraordinară putere de sugestie care face pe numeroșii lui școlari nu numai să gîndească în felul maestrului, dar chiar să adopte mimica și atitudinile lui.. Un fost elev al acelor ani ai începuturilor didactice, devenit el însuși junimist și colaborator al *Convorbirilor* cu articole de pedagogie, C. Meissner, în amintirile publicate în 1910 *(Conv. Ut.,* XLIV), evocă astfel împrejurările : „Ascendentul asupra noastră a profesorului, «ce seamăn n-avea», era atît de covîrșitor încît de la o vreme și pe nesimțite «forma înghițind fondul» ne pomenirăm că glăsuim, gesticulăm, mișcăm capul aidoma după modelul atît de scump nouă. Progresam văzînd cu ochii. Cei mai ceapcîni dintre noi, în orele libere, ocupam catedra și țineam disertații întregi. *Ce* spuneam — era indiferent; *cum* spuneam — aci era totul."

Interesanta amintire a lui C. Meissner atrage atenția asupra uneia din primejdiile influenței lui Maiorescu, chipul în care ea a putut încuraja uneori formalismul și virtuozitatea. Retorica maioresciană a devenit o categorie destul de răspîndită în generația de elevi ai marelui profesor. Dar influența lui Maiorescu s-a redus oare numai la atît ? Nu sînt atîtea alte idei fructuoase care prin opera și modelul lui au schimbat fața culturii noastre ?

In martie 1867 apar *Convorbirile*. De aci înainte activitatea lui Maiorescu iese definitiv din faza debuturilor şi se angajează pe mai multe direcţii, dintre care noi vom urmări, în legătură cu dezvoltarea împrejurărilor lui de viaţă, mai ales pe acele cu un rol oarecare în mişcarea culturală şi literară a timpului.

Activitatea literară a lui Maiorescu se îimparte în două perioade, ^ despărţite printr-un răstimp de tăcere. Prima perioadă coincide cu restul epocii lui ieşene, întinzîndu-se de la 1866 la 1873. Este vremea marilor lupte pentru limbă, pentru literatură, pentru adevărul în cultură, aceea în care Maiorescu aduce contribuţiile cele mai de seamă ale întregii lui cariere, aceea în care se precizează icoana şi rostul lui. încă din 1864, indispuşi de influenţa în creştere a tînărului profesor, adversarii îi înscenează un proces penal. Denunţătorul şi acuzatorul în tot timpul procesului este Nicolae Ionescu, profesor universitar şi conducător al „fracţiunii libere şi independente", unul din bărbaţii politici foarte influenţi ai epocii, cunoscut prin uşurinţa lui de a inunda orieînd tribuna şi catedra prin valul oratoriei sale. Procesul se desfăşoară într-o penibilă atmosferă de scandal public. Carp şi Negruzzi ameninţă că vor provoca la duel pe oricine va repeta calomniile născocite pe seama prietenului lor. Maiorescu obţine achitarea. Adversarii nu dezarmează. Ne găsim într-o epocă de ferocitate politică. Peripeţiile acestei epoci cu destituiri şi reintegrări telegrafice, cu contestări ale calităţii sale de cetăţean etc. alcătuiesc un întristător tablou al vremii.

In 1874 Maiorescu este ales deputat şi se prezintă la Cameră ; dar ministrul Tell, dorind să împiedice venirea în Parlament a profesorilor opoziţionişti, îl consideră demisionat, ca unul care nu obţinuse în prealabil concediu legal. Abia în 1884 Gh. Ghiţu îl recheamă în Universitate, de data aceasta la catedra de Logică şi istoria filozofiei contemporane din Bucureşti. Activitatea publicistică a criticului în epoca fecundităţii sale celei mai mari se desfăşoară în mijlocul acestor împrejurări, al căror efect moral ne este păstrat în *însemnări.* îndepărtat din învăţămînt şi consacrîndu-se avocaturii pe care începuse s-o practice de la Iaşi, Maiorescu străbate o criză sufletească puternică, cu gînduri de a părăsi viaţa sau de a se expatria, cînd încă din 1876 neînţelegerile sale în căsătorie se înmulţesc.

Lungul interval al lipsei sale din publicistică, adică epoca dintre 1873 şi 1880, coincide cu activitatea sa politica şi cu dificultăţile vieţii sale de familie. Timpul nu trece totuşi în zadar, pentru că în intervalul ministeriatului său Maiorescu elaborează proiectul de lege pentru reforma învăţămîntului, în care junknismul obţine una din primele lui expresii politice, în 1876 apare ca fructul unor preocupări mai vechi : *Logica.*

Privită în întregul ei, activitatea publicistică a lui Maiorescu în prima ei perioadă apare ca o masivă încercare de a sparge complexul dominant al culturii noastre în acel moment şi a-l înlocui cu unul nou, conţinînd valori de care cultura noastră avea mare nevoie. Acest complex era format din moştenirile latinismului ardelean sporit cu tot ce le adăugase mentalitatea paşoptistă. Pînă după 1860 tipul reprezentativ al culturii româneşti era acela^ al unui patriot ardent, trăind în conştiinţa latinităţii lui, şi un liberal înflăcărat de noile idealuri ale democraţiilor apusene.

Astfel de oameni au fost Eliade Răduleseu — în prima lui perioadă, N. Bălcescu şi Mihail Kogălniceanu, C. A.^ Rosetti, Ion Brătianu, Cezar Bolliac, D. Bolintineanu sadică mai toţi acei gînditori, scriitori sau conducători politici care creează modelele generaţiei următoare, unii din ei trecînd cu activitatea lor pînă în epoca mai nouă.

Educaţia lui Maiorescu, desăvîrşindu-se în străinătate, rămîne neatîrnată de atmosfera culturală^a ţării. Fiul lui Ioan Maiorescu, care cel puţin în felul său de a scrie trădează în primele părţi ale *însemnărilor* sale unele din particularităţile latiniste ale tatălui, nu reproduce tipul curent în aceeaşi vreme. Unele din apropierile care se pot face sînt mai mult exterioare. Astfel, pedagogul care demonstrează foloasele limbii latine nu-şi extrage principiile din izvoarele latiniştilor ardeleni şi ale discipolilor munteni.^ Aderenţele lui latine nu s-au format în contact cu Roma şi nici cu Blajul, ci în lectura neoumaniştilor germani. în singura direcţie socială, tînărul Maiorescu se apropie mai mult de formula vremii, deşi nu înrîurirea paşoptistă pare a fi fost aci determinantă, ci unele curente generale în Europa. Cînd în 1859, cu prilejul scurtei sale treceri prin Bucureşti, ţinuse amintita conferinţă despre *Socialism şi comunism,* pronunţîndu-se împotriva acestor directive „vătămătoare şi irealizabile în

practică", el folosise totuşi prilejul pentru a proslăvi „liberalismul", „ideea cea măreaţă şi umană", cum se exprimă A. Pelimon în darea de seamă pe care i-o consacră în *Reforma* din 24/6 septembrie 1859.

în 1868, Maiorescu ţine la Iaşi ciclul de „prelecţiuni" *Cercetări psihologice,* despre al căror conţinut ne putem face o idee din seria de articole rezumative ale lui C. Eraclide *(Conv. lit.,* II). Ajungînd în cursul acestor prelegeri la înfăţişarea legii „celor trei stări" a lui Auguste Comte, oratorul face să culmineze expunerea sa cu declaraţii în cel mai hotărît spirit democratic. Astfel de declaraţii n-aveau de ce surprinde în gura lui Maiorescu dacă ne gîndim că în acelaşi an el formula împotriva lui Bărnuţiu principiile umanitare ale liberalismului. Maiorescu a trecut, fără îndoială, printr-o perioadă de gîndire liberală. Atitudinea laică, amintită mai sus, aparţinea aceleiaşi orientări. Dar Maiorescu nu rămîne un liberal şi un democrat în felul care îl înrudeşte la un moment dat cu paşoptismul muntenesc. Orientările sale în această privinţă sînt eliminate mai tîrziu, ca şi laicismul căruia dacă îi va fi acordat adeziunea sa intimă tot timpul n-a mai ţinut să-l manifeste public. în acelaşi an în care — după spusele lui Eraclide — schema lui Auguste Comte asupra fazelor istoriei civilizaţiei îi prilejuieşte lui Maiorescu reflecţii asupra finalităţilor democratice ale omenirii, *Aforismele* pe care le publică în *Convorbiri* conţin o cugetare de cel mai mare interes pentru îndrumarea lui de aci înainte. Neîncrederea faţă de valoarea teoriilor generale, împreună cu grija în orice moment pentru sarcina concretă a adaptărilor la realitate, produce în seria *Aforismelor* din 1868 următoarea reflecţie : „Toate principiile generale sunt indiferente pentru bine şi rău. Cauza este că principiul se ţine de sfera abstractă, iar binele şi răul — de sfera concretă... Este dar fals în teorie şi timp pierdut în practică de a discuta despre binele şi răul ideilor generale, şi totul atîrnă de la aplicarea concretă. O partidă politică este liberală numai în aplicarea practică, iar principiile ei teoretice se pot numi liberale sau X, Y, căci în orice caz sunt indiferente."

însemnînd aceste gînduri Maiorescu îşi ia rămas bun de la manifestarea filozofică a principiilor liberale, părînd să rămînă ataşat mai departe practicii lor. Dar această deplasare a accentului de la teoretic la practic, de la abstract la concret,

conţinea în sine îndepărtarea principiului ideologic cuprins în nucleul oricărui liberalism desprins din trunchiul revoluţiei franceze. încă din momentul conferinţei sale berlineze despre *Vechea tragedie franceză şi muzica lui Wagner,* după cum ne informează rezumatul apărut în *Der Gedanke* (I, p. 250), înainte de repetarea ei la „Philosophische Gesellschaft", Maiorescu afirmase că : „...francezii sunt ideologii propriu-zişi, şi în această calitate au solicitat dezvoltarea istoriei universale, dar în acelaşi timp s-au aruncat fie în extremitatea realităţii practice, fie în entuziasmul idealurilor vide ale inteligenţei, pe cînd germanii au năzuit pururi către realizarea idealurilor lor".

Aceeaşi distincţie revine acum în aforismul din 1868 care marchează momentul trecerii definitive de la ideologia revoluţionară la punctul de vedere practic. Ceea ce va surprinde de aci înainte în toată activitatea lui Maiorescu va fi caracterul ei apelativ. Filozoful, trăind în lumea interioară a cugetării abstracte, se manifestă în afară ca om practic, ca profesor atent chiar la sarcinile modeste ale îndrumării pedagogice şi ale administraţiei şcolare, ca profesionist al criticii militante nedispreţuind să se angajeze în lucrările îndrumării elementare. Toată vremea, considerînd pe Maiorescu în felul său de a se comporta, avem impresia că el rămîne voit cu un pas sau doi în urma pregătirii şi a sferei interioare a gîndurilor sale mai înalte.

în 1872, înţelegîndu-şi cu multă luciditate rostul său în cultura noastră, el notează aceste idei: „Tot ce e de valoare trebuie să fie gîndit şi săvîrşit în mod *original,* în orice ţară, mai ales şi cînd e vorba de a aduce într-o ţară mai puţin cultivată cultura superioară a alteia. Traduceri, locuri comune şi searbede, deşi ar fi locuri comune numai în ţara cultă, şi lucruri nouă pentru cea incultă, n-au nici un efect şi sunt deci pierdere de vreme păgubitoare. Pentru ce ? Pentru că orice noţiune (şi într-asta se rezumă aşa-zisa cultură) este o formulă abstractă care nu mai are nici un înţeles cînd îi lipseşte intuiţia premergătoare. Pentru un om care şi-a făcut educaţia într-o ţară mai cultă, problema, cînd e vorba de activitatea sa într-o ţară mai puţin cultă, sună aşa : Cu care domeniu dintre cele ce există de fapt în această ţară trebuie să faci legătura pentru ca elementele sale intuitive să fie grupate spre abstragerea muncii de cultură generală mai înaltă ? Aceasta

însă este o muncă *originală,* scoasă din izvorul străvechi al intuiției."

Kant spusese că intuiția fără noțiune este oarbă, în timp ce noțiunea fără intuiție este goală. Ceva din spiritul acestei antiteze apare în însemnarea lui Maiorescu. Gînditorul, atît de luminat prin mulțimea ideilor generale pe care le avea la dispoziție, disprețuia mai mult ca orice vidul inteligenței neaplicată la sarcina pipăită și precisă. De aceea, cînd în 1876 va apăra în fața Camerei un proiect de reformă a învățămîntului, pe care de altfel nu va izbuti săf-l treacă, îl vedem ridieîndu-se împotriva școlii secundare de atunci, care prin spiritul ei exclusiv umanistic producea avocați, profesori și literați, dar nu Ş\ creatori de bunuri economice, adică o clasă burgheză menită să dea realitate regimului democratic introdus prin Constituția din 1866. încă o dată Maiorescu vorbește în numele democrației, dar nu prin declarații de principii, socotite acum „indiferente", ci cu grija omului preocupat de realitățile practice.

Proiectul din 1876 preconizează astfel creațiunea unui liceu real, împreună cu a unei școli politehnice la Universitatea din Iași. Ba chiar, slabul lui interes pentru latura ideologică în acțiunea politică apare mai izbitor cînd, în 1891, devenit pentru a doua oară ministru al Instrucțiunii publice, el renuntă de a mai veni^cu un proiect general de reformă, mulțumindu-se cu stipulări parțiale și de caracter administrativ, dar păstrînd ideea școlilor reale. Aceeași tendință de a lucra în concret, cu scopuri practice imediate, străbate și activitatea lui literară.

Domeniul național cu oare Maiorescu stabilește legătura, ajungînd la prima lui operă *originală,* cum o numește în *însemnări,* în acord cu înțelesul dat cuvîntului, este acela al scrierii limbii române. De curînd, ministrul I. Ghica luase măsura înlocuirii alfabetului chirilic cu cel latin. Cum trebuiau însă notate diferitele sunete ale limbii noastre ? „Junimea" însărcinează pe Iacob Negruzzi cu alcătuirea unui proiect, dar lucrarea judecată insuficientă este readusă în discuția „Junimii" pînă cînd Maiorescu reia problema în broșura *Despre scrierea limbii române,* apărută într-o primă ediție în 1866 și completată cu un capitol nou publicat între timp în *Convorbiri,* în a doua ediție din 1873.

Printr-o limpede vedere a lucrurilor, Maiorescu nimerește de la început sistemul grafiilor ratificat în cea mai mare parte de timp. Numai pentru sunetele *ă* și *î* el nu-și dă seama de nevoia diferențierii lor în notarea scrisă, un punct asupra căruia va avea prilejul să revie mai tîrziu. Ceea ce îHmpiedica să vadă limpede în această chestiune era părerea că literele trebuie să noteze dintre sunete numai pe acele care au o funcțiune logică și (gramaticală : un principiu intelectual care se opune fonetismului radical al lui A. Pumnul. în partea finală a studiului, Maiorescu combate etimologismul lui Cipariu, care era de părere că nu trebuiesc acceptate semnele pentru care nu există sunete corespunzătoare în limba latină și că, în toate formele ei, scrierea urmează să amintească nobila origine a cuvintelor noastre. Scrierea n-ar urma, deci, să ia act de milenara metamorfoză fonetică a limbii. Poziției cipariene, procedînd prin decrete ale rațiunii, îi opune Maiorescu ^concepția organică a limbii, conștientă ele realitatea dezvoltării ei în timp. în numele acestei concepții ni se arată că : „...ceea ce numesc etimologiștii corupție fonetică este propria viață a limbii și a inteligenței unui popor, și că nimeni nu are voie să li se opună din plăcerea de a vedea derivările lui etimologice exprimate prin litere".

în toată argumentarea sa, Maiorescu se întemeiază pe cunoștințe lingvistice absorbite din cercetările rnai vechi șj mai noi ale specialității, ceea ce îi dă posibilitatea să susțină o discuție cu un lingvist de talia lui H. Schuehaondit. Dar atacarea principiului etimologic, impus la Societatea Academică Română prin prezența latiniștilor, a lui Cipariu, A. T. Laurian, I. Massim și alții, aduce retragerea lui Maiorescu din această instituție, puțin timp după numirea lui în 1867. Cipariu nu răspunde *ad rem* lui Maiorescu, discuția părîndu-i-se de prisos după ce se explicase de atîtea ori în aceeași problemă. El se mulțumește în articolul *La una imputatiune,* din *Arhivul pentru filologie,* cu o rezervă demnă și cu amintiri duioase despre Ioan Maiorescu și despre fiul său pe care îl cunoscuse copil. Bunele sentimente pentru prietenul tatălui și pentru marele învățat nu se umbresc, de altfel, nici în sufletul lui Maiorescu, care, în 1887, la moartea lui Cipariu are ocazia să le declare în necrologul din *Convorbiri.*

Cînd în 1879 revine la Academie, Maiorescu este însărcinat, împreună cu Hasdeu, Barițiu, Odobescu și Caragiani, să re-

dacteze un proiect de ortografie. Lucrarea, sub forma unui raport citit în sesiunea generală din 1880, reprezintă faţă de sistemul propus în 1866 un pas mai departe spre fonetism. După laiţi douăzeci işti trei de ani, adică în 1903, Maiorescu face din nou parte din Comisia ortografică a Academiei, şi concluziile publicate în broşura din 1904, redactată probabil de el, reprezintă victoria aproape integrală a fonetismului, adică a punctului de vedere pentru care scriitorii înşişi optaseră în cele din urmă. Academia Română, vechea fortăreaţă a etimologismului ardelean, trebuise să cedeze. în victoria fonetismului, adică a bunului-simţ, Maiorescu avusese meritul să recunoască erorile ce-i stăteau în cale şi să se apropie neîncetat de buna direcţie, impusă în cele din urmă şi prin contribuţia sa.

Problema scrierii limbii române conducea prin critica etimologismului latinist în miezul altei preocupări, mai apropiată de practica literaturii însăşi. Căci latinismul nu propunea numai un sistem de notare a sunetelor, dar şi unul de vorbire. Pentru *inimă,* de pildă, latiniştii doreau să vadă nu numai scriindu-se, dar şi pronunţîndu-se *anima.* „Este raţional *şi* este cu putinţă — se întreba Maiorescu — să introducem în scrierea şi în vorbirea limbei de astăzi formele mai primitive şi mai curat etimologice ce le-am aflat în secolii trecuţi ?"

Evident, lucrul nu era posibil deoarece paralel cu metamorfoza fonetică s-a produs una a înţelesului, ceea ce impune nevoia unui cuvînt nou pentru noţiunea deosebită desemnată prin el. întreprinderea lui Laurian şi Massim în *Dicţionarul limbii române* era, deci, falsă în principiul ei. După cum, călăuzindu-se de un criteriu intelectual, Maiorescu socotea în 1866 că un sunet se cuvine a fi desemnat printr-o literă aparte atunci cînd are o funcţiune logică şi gramaticală proprie, tot astfel este acum de părere că un cuprins intelectual într-o noţiune deosebită impune existenţa unui cuvînt nou. Dar acelaşi principiu intelectual nu numai că justifică, dar şi limitează adoptarea noilor cuvinte. Din această pricină, în articolul *Neologismele* din 1881, Maiorescu se va ridica împotriva tuturor formaţiunilor verbale de recentă provenienţă străină, cînd pentru ele există în limbă cuvinte vechi, desemnînd acelaşi cuprins intelectual. Neologismele pot fi admise numai cînd e vorba de introducerea unor idei noi, şi în aceste cazuri, pentru a rămînea de acord cu igeniul limbii noastre, ele trebuiesc căutate în celelalte limbi romanice, în special în cea franceză.

Mai largă este problema împrumuturilor practicate de ziarele epocii din Transilvania şi Bucovina prin folosirea procedeului de tălmăcire a zicerilor tipice, a idiotismelor, a metaforelor curente în limba germană şi prin care se producea o întinsă şi primejdioasă alterare a limbii noastre: o pagubă care cumpănea cîştigul dobîndit de acele foi în ordinea politică şi naţională. Un ziar seria : „Generalul Neipperg s-ar fi *străpus* la Berlin" — *străpus* traduce pe *versetzt.* Un altul întrebuinţa expresia : „în *consunetul* statutelor" şi avea desigur în minte : *„im Einklange mit den Statuten".* Un al treilea vorbeşte despre „un obiect *legător* de atenţiune", traducînd din limbă germană *„...die Aufmerksamkeit fesselnd.* Altul, în fine, scrie : „Baronul B. *se ridică* din postul său de ambasador" şi obţine, pentru mintea românească, imaginea nepotrivită a ridicării baronului B. de pe scaunul pe care ar fi fost aşezat mai, înainte, în timp ce intenţia redactorului era numai să ne spună că înaltul funcţionar fusese îndepărtat *(enthoben)* din postul său. Fenomenul este acela pe care ştiinţa actuală îl indică prin termenul : *decalcuri lingvistice.*

Dar stilul ziariştilor ardeleni şi bucovineni mai păcătuia prin felul lui greoi, cît şi prin expresia exagerată a sentimenteior. Dosarul „Junimii" reţinuse mai multe din manifestările lui. Maiorescu veştejeşte deopotrivă în ele *ridicolul şi neadevărul,* adică tocmai acele defecte pentru care era jolul lui şi al „Junimii" să creeze o stare de sensibilitate generală.

Critica lui Maiorescu a produs un viu răsunet în Ardeal. Gh. Bariţ, alt fost prieten al lui Ioan Maiorescu, răspunde în *Transilvaniei,* una din foile vizate : „A cere de la noi, astăzi, ca să scriem pe placul d-lui Titu Maiorescu ar fi tocmai ca şi cînd ai cere de la ofiţeri ea între şuierăturile gloanţelor şi vaietele celor răniţi să scrie raporturi şi buletine elegante şi caligrafice."

Prin îndoitul lui atac împotriva latinismului ardelenesc şi a limbii jurnalelor din Austria, Maiorescu îşi atrage însă mai mult inimiciţia bătrînilor. Tineretul va fi curînd de pa tea lui. Un fost camarad din Braşov, directorul liceului local, I. G. Meşotă, colaborator al *Convorbirilor,* introduce în şcoala sa ortografia fonetică, şi împreună cu alţi profesori expune cu simpatie elevilor ideile pentru care militau Maiorescu şi colaboratorii lui din Iaşi.

Din rîndurile acestor elevi se recrutează membrii „României june" vieneze, al cărei comitet are, în 1871, ca preşedinte pe I. Slavici şi ca bibliotecar pe Eminescu. Prin aceştia şi prin contingentul de tineri veniţi de la Braşov „România jună" devine curînd o societate junimistă. Semnele acceptării noilor îndrumări se recunosc, de altfel, şi în publicistica ardeleană a vremii, care prin *Tribuna* din Sibiu, pusă încă de la apariţia ei, în 1884, sub direcţia lui I. Slavici, consacră curentul în această parte a românismului. *Convorbirile* se deschid la rîndul lor colaborării ardeleneşti şi foucovinene, şi unii din tinerii intelectuali ai provinciilor subjugate, un Miron Pompiliu, un I. Pop-Florentin, un D. Petrino, găsesc în Iaşi, în preajma „Junimii", sfera activităţii lor şi o aşezare de viaţă. Maiorescu însuşi acordă o atenţie deosebită mişcării intelectuale de peste munţi pînă cînd, salutînd apariţia lui Gh. Coşbuc şi a lui Octavian Goga, putea lua act cu satisfacţie de regenerarea literară produsă, desigur, şi prin înlăturarea erorilor pe care el le combătuse.

Alături de problema limbii se impune aceea a literaturii, încă din 1865 „Junimea" întreprinde constituirea unei antologii a poeziei române, şi procesele-verbale din acelaşi an, publicate în urmă, ne arată că gustul societăţii proceda cu severitate, dar într-o atmosferă de veselie iconoclastă, caracteristică ei. în şedinţele din toamna anului 1865 se citeşte din Donici, Alecsandri, Gr. Alexandrescu, Bolintineanu şi Văcărescu. Văcărescu este respins. Aceeaşi este soarta lui Eliade. în schimb se primesc versuri de C.A. Rosetti, Nicoleanu, Tăutu şi Creţeanu.

Dar pentru că, gustul funcţionînd cu vioiciune, criteriile rămîneau totuşi destul de greu de precizat, Maiorescu încearcă lămurirea lor în O *cercetare critică asupra poeziei române de la 1867,* apărută mai întîi în *Convorbiri,* apoi în broşură separată, însoţită de pagini antologice. Cercetarea lui Maiorescu face mare impresie. Junimiştii se pun de acord asupra oîtorva principii elementare, cum este acela al necesităţii imaginilor sensibile, pe care — după amintirile lui Panu — le vor căuta de aci înainte cu dinadinsul în toate producţiile ce li se prezentau. Maiorescu porneşte de la definiţia hegeliană a frumosului ca „o idee manifestată în materie sensibilă", pe care o pusese şi la temelia conferinţei sale din 1861. Definiţia adoptată impune planul lucrării : întîi materialul sensibil în cuvintele şi figurile poetice, apoi ideea, elementul de conţinut. Principiile sînt susţinute de exemple din literatura originală şi t"adusă, menite să le confirme nu numai cînd le aplică, (dar imai ales cînid, sptre paguba lor cea imai imare, le nesocotesc. Ironia maioresciană scapără pentru întîia oară cu putere. Cititorii *Convorbirilor* retrăiesc veselia adunărilor intime ale „Junimii". Privită imai de aproape, estetica lui Maiorescu corespunde momentului de desfacere a hegelianismului. Din vechile poziţii rămăsese, în afară de definiţia generală a frumosului, părerea că poezia foloseşte cuvintele limbii ca un simplu organ de comunicare a unor reprezentări ale imaginaţiei. „Tonul literelor — scrie Maiorescu — nu are să ne impresioneze ca ton muzical, ci mai întîi de toate ca un mijloc de a deştepta imaginile şi noţiunile corespunzătoare cuvintelor."

Principiul este contestat astăzi. De la simbolismul francez, elementului fonic i s-a recunoscut în poezie un rol care nu era bine întrevăzut în trecut. Dar în momentul în care scrie Maiorescu poezia nu era înţeleasă ca o artă a cuvîntului, ci ca una a imaginaţiei. Reprezentările închipuirii erau apoi reputate a susţine totdeauna o idee, o concepţie generală a spiritului, ceea ce legitima, în critica vremii, interpretarea filozofică a oricărei producţii poetice. Aparţinînd momentului final al esteticii hegeliene şi anume aceluia în care idealismul se dizolva în psihologism, elementul de conţinut nu mai era înţeles ca idee propriu-zisă, ci ca sentiment sau pasiune, ceea ce permitea teoreticianului să deducă condiţiile conţinutului poetic din acele ale vieţii afective în genere.

în legătură cu ideile sale estetice trebuie arătat că, deosebite în scopurile lor practice, studiile maioresciene despre limbă şi despre literatură se ridică din temeliile aceleiaşi preocupări filozofice, problema la care Maiorescu a reflectat mai mult, tema fundamentală a întregii sale cugetări : raportul dintre lucru, imagine, noţiune şi simbolul lor vorbit şi scris. Maiorescu era de părere că între aceşti feluriţi factori există raportul succesiv de adecvare dintre un model şi copia lui. Copia lucrului este imaginea ; a imaginii este noţiunea ; a noţiunii este cuvîntul vorbit; a cuvîntului vorbit este cuvîntul scris. Un lanţ de răsfrîngeri din ce în ce mai palide se întinde între lucruri şi simbolul lor lingvistic şi scriptic. Relaţiile sînt deci văzute ca în dialogul *Kratylos* al lui Platon.

Dar dacă este aşa, se înţelege că simbolul scris al cuvîntului nu va trebui să noteze din modelul lui, adică din cuvîntul vorbit, decît ceea ce în acesta din urmă corespunde propriului său model, adică noţiunii. Transcrierea sunetelor unui cuvînt se va modela după funcţiunile lor gramaticale şi logice. Procesul dezvoltării unei limbi — ne spune apoi Maiorescu — înlocuieşte necontenit imaginea directă a lucrurilor prin copia lor din ce în ce mai îndepărtată. De unde oamenii civilizaţiilor mai tinere dispuneau încă de via imagine a realităţilor, noj am ajuns să nu mai avem la îndemînă decît noţiunea lor golită de orice amintire sensibilă şi uneori numai cuvintele corespunzătoare. Nu vom' putea, deci, introduce dintr-o altă limbă într-a noastră cuvinte sau conexiuni de cuvinte decît cu cea mai mare prudenţă, mai întîi din pricină că acestea ar putea avea pentru sentimentul nostru o vivacitate exagerată şi nepotrivită. Expresiile importate s-ar putea asocia cu imagini pierdute pentru întrebuinţarea lor în limba originală. Acesta era cazul multora din erorile de limbă comise de jurnalele din Austria. Alteori, dimpotrivă, cuvintele transplantate din tezaurul unei limbi străine sînt lipsite pentru noi de acea adaptare mai strînsă la firea lucrurilor desemnate prin ele, şi, în general, sînt inutile atunci cînd propria noastră limbă a găsit pentru aceste lucruri simbolurile lor lingvistice. Critica neologismelor se întemeiază pe această consideraţie. Este o nevoie permanentă a spiritului — credea Maiorescu — ca mintea să încerce a reface drumul de la cuvînt şi noţiune către imagine şi lucruri, pe care limba îl străbate necontenit în sens invers.

Amintita însemnare din 1875 ne vorbeşte despre „străvechiul izvor al intuiţiei" din care orice muncă de cultură trebuie să se împrospăteze. Pentru menţinerea contactului cu acest izvor crede Maiorescu că trebuie să stabilească în acţiunea sa culturală raportul cu o nevoie particulară şi precisă a ţării sale. în acelaşi scop propune el în proiectul de reformă din 1876 întemeierea unui învăţămînt real, în care cunoştinţa cuvintelor, singura pe care o da vechea şcoală umanistică, să fie înlocuită prin cunoştinţa lucrurilor. în sfîrşit, poezia se încadrează în aceleaşi nevoi ale spiritului, ca una care întoarce limba din drumul ei către o abstractizare progresivă, spre folosinţa ei mai apropiată de imaginea sensibilă a lucrurilor.

S-a spus că Maiorescu n-a clădit un sistem filozofic. Analiza ne arată însă că există în scrierile sale polemice şi practice o conexiune sistematică de gînduri şi că numai critica noastră a întîrziat s-o extragă şi s-o înfăţişeze în virtutea ei de a limpezi atîtea probleme ale limbii, ale literaturii, ale muncii ştiinţifice, ale vieţii practice.

Doi ani după ce apare *Cercetarea critică,* în 1868, Aron Densusianu demască în *Federaţia* din Pesta „plagiatul" lui Maiorescu. Lungul articol este reprodus în volumul *Cercetări literare* din 1887. Densusianu încearcă să probeze că Maiorescu a „plagiat" consideraţiile asupra poeziei din *Aesthetik oder die Wissenschaft des Schonen* a lui Fr. Th. Vischer, unul din autorii care au dezvoltat estetica hegeliană la mijlocul veacului trecut. Laborioasa demonstraţie nu ajunge să stabilească decît două sau trei exemple comune tratatului lui Vischer şi cercetării lui Maiorescu. în ce priveşte ideea că în poezie cuvîntul nu este decît „vehiculul" imaginilor şi că acestea se pierd odată cu^ procesul de abstractizare al tuturor cuvintelor limbii, ea se igăsejşte nu numai în Vischer, dar şi în Hegel, şi este, în igenere, un bun atît de comun epocii, încît Maiorescu se putea dispensa să indice izvorul ei. Reputaţia în creştere a lui Maiorescu a îndepărtat acuzaţia de „plagiat", păstrînd totuşi credinţa celor mai mulţi dintre autorii care s-au ocupat cu ideile lui estetice că Vischer le-a înrîurit în mod hotărîtor.

Părerea a devenit una din afirmaţiile cele mai necontrolate ale istoriei literare. Căci prin nici una din ideile sale *Cercetarea* din 1867 nu se opreşte la *Estetica* lui Vischer ca la izvorul ei unic. Mai toate urcă dincolo de Vischer, la Hegel, sau se unesc cu reţeaua de teorii ale tratatelor de estetică şi poetică ale vremii, încît a spune despre Maiorescu că este hegelian e adevărat într-un înţeles .general ; a afirma că se încadrează în momentul teoretic al disoluţiei hegelianismului este adevărat într-un sens încă mai precis; a pretinde că este vischerian nu mai este exact în nici un fel. Faptul că Maiorescu a putut avea sub ochi tratatul lui Vischer în clipa alegerii exemplelor sale nu schimbă nimic din această stare a lucrurilor.

Ne putem întreba ce a produs îndîrjirea lui Densusianu. Poate discreditul pe care *Cercetarea* o arunca asupra inspiraţiilor lui A. Mureşeanu. Aproape douăzeci de ani mai tîrziu, în 1885, Densusianu revine asupra meritelor lui Mureşeanu, încercînd în *Istoria limbii şi literaturii române* să-l ridice deasupra lui Alecsandri. Maiorescu răspunde acestor aprecieri

ale necunoscătorului cu energicul strigăt *în lături!* din titlul articolului publicat în 1886.

Al treilea aspect al luptei dusă de Maiorescu în această primă perioadă a activităţii sale are finalităţi îmcă mai generale. Este vorba de data aceasta nu numai de felul scrierii şi vorbirii limbii româneşti, nu numai de condiţiile sensibile şi ideale ale poeziei, dar de temeliile înseşi ale culturii noastre. Dar ca şi în celelalte cazuri el afirmă principiile în legătură cu împrejurări concrete şi particulare, demonstrîndu-le valoarea în punctul în care nevoia lor i se părea că se face simţită.

Una din aceste împrejurări era influenţa de care se bucura în Iaşi gruparea politică a „fracţiunii libere şi independente", pusă *sub conducerea lui Nicolae Ionescu şi inspirata de ideile* lui Simion Bărnuţiu. Venerabilul naţionalist ardelean, al cărui nume se impusese în revoluţia din 1848 prin discursul pronunţat la Blaj pe Cîmpia Libertăţii, îşi terminase viaţa ca profesor de drept şi filozofie la Universitatea din Iaşi. Moartea îl surprinsese în 1863 mai înainte de a fi publicat vreuna din operele lui juridice şi filozofice. Un comitet ieşan, compus din personalităţi formate în spiritul învăţăturii sale, ia iniţiativa tipăririi acestor lucrări, începînd cu *Dreptul public al româiulor,* apărut în 1867.

Relaţiile lui Maiorescu cu „fracţioniştii" au fost tulburi din primul moment, alunecînd şi mai înainte, şi după aceea în regretabilele incidente judiciare şi politice amintite *şi* mai sus. O explicaţie pe tărîmul ideilor întreprinde Maiorescu în 1868 în articolul *Contra şcoalei Bărnuţiu* în care „fracţionismul" este atacat în însuşi izvorul lui de inspiraţie. Reprezentant al latinismului ardelean, căruia îi dădea o neaşteptată aplicare în domeniul politic şi juridic, Bărnuţiu era de părere că dreptul natural al românilor fiind dreptul joiman se cuvine a ne înapoia la instituţiile lui. Adoptarea rădăcinilor latine în formele vorbirii şi ale scrierii, preconizată de etimologişti, îşi afla astfel o concluzie paralelă. Dar după cum Maiorescu atacase etimologismul în numele unei concepţii organice a limbii, el va combate latinismul politic şi juridic prin înţelegerea istorică a dreptului. Căci despre care drept roman era vorba ? Dreptul roman a străbătut o lungă evoluţie. în care^din momentele dezvoltării lui dorea Bărnuţiu să-l reintroducă în viaţa poporului român de astăzi ? Consecinţele principiului bărnuţist erau apoi numeroase şi, după părerea lui Maiorescu, în toate privinţele nefericite. Punerea din nou în vigoare a dreptului^roman ar fi adus mai întîi îndepărtarea religiei creştine, opusă spiritului său, apoi exproprierea celei mai mari părţi a proprietăţii rurale, ca una ce ar fi aparţinut agrului public în epoca^romană ; în fine, introducerea regimului republican şi îndepărtarea principelui străin, împreună cu a tuturor străinilor, şi în primul rînd a evreilor aflători pe teritoriul României.

Maiorescu combate pe rînd toate aceste consecinţe arătînd că ideile lui Bărnuţiu nu se inspiră din acelaşi moment al legislaţiei romane şi că tendinţele deduse din principiul iniţial n-au fost niciodată realizate în viaţa practică a poporului roman. Cît despre străinofobia lui Bărnuţiu şi a bărnuţiştilor, el le opune „ideile fundamentale de umanitate şi de liberalism", foarte vii în concepţiile profesate de el în această epocă.

întîmpinările trezite de criticile sale îi dau lui Maiorescu prilejul să revie încă o dată la atac, caracterizînd în bloc fenomenele particulare considerate pînă acum şi legîndu-le de ceea ce i se părea cauza lor generală îşi comună. Articolul *în contra direcţiei de astăzi în cultura română,* 1868, unul din cele mai însemnate din toată activitatea lui citică, aduce cîteva din formulele ei capitale. Lupta lui Maiorescu se autorizează de la principiul *adevărului* : „Viţiul radical în toată direcţia de astăzi a culturii noastre este *neadevărul*, pentru a nu întrebuinţa un cuvînt mai colorat, neadevăr în aspirări, neadevăr în politică, neadevăr în poezie, neadevăr pînă şi în gramatică, neadevăr în toate formele de manifestare a spiritului public".

De unde această lipsă universală de adevăr ? Maiorescu o atribuie introducerii formelor exterioare ale civilizaţiei apusene în lipsa fondului corespunzător. Formula „formelor fără fond", în care ideologia critică a „Junimii" se rezumă pentru cei mai mulţi, este găsită. în absenţa fondului corespunzător unei activităţi ştiinţifice şi unei vieţi publice serioase au apărut toate acele falsificări istorice, filologice, juridice pe care le denunţase în criticile sale. Aceeaşi nepotrivire între manifestările exterioare şi factorul intern care le-ar fi putut conferi adevărul este urmărită de Maiorescu şi în celelalte aspecte ale vieţii publice, societăţi literare şi ştiinţifice, şcoală şi literatură, teatru şi muzee, ziaristică şi politică, demascate deopo-

trivă de asprul critic al vremii sale ca nişte „producţiuni moarte, pretenţii fără fundament, stafii fără trup, iluzii fără adevăr", o întreagă reţea de improvizaţii înşelătoare care sapă mereu mai adînc abisul dintre straturile mai înalte ale societăţii şi ţărănime, „singura clasă reală la noi". Lipsite de cuprinsul lor, formele ajung să se discrediteze şi să întîrzie fondul ce, „neatîrnat de ele, s-ar putea produce în viitor şi care atunci s-ar sfii să se (îmbrace în vestmîntul lor despreţuit".

S-a arătat uneori că astfel de critici nu erau cu totul inedite în vremea lui Maiorescu -şi nici înaintea sa. Ceea ce izbeşte neapărat ea noutate este numai vehemenţa acestei critici, îndreptată asupra întregului orizont al culturii noastre de atunci şi sporită prin talentul celui care o exercita, prin impresionanta vigoare a formulărilor sale. Niciodată critica anterioară nu dăduse expresie unui negativism atît de radical, pornit dintr-o opoziţie atît de violentă. Pentru nici una din formele mai vechi ale culturii noastre şi pentru nici unul din creatorii lor, nici pentru Kogălniceanu, nici pentru Russo, Bălcescu, sau Cîrlova, nu găseşte Maiorescu vreun cuvînt de recunoaştere. Abia dacă Costache Negruzzi este preţuit pentru meritele limbii lui. Alecsandri este privit cu înaltă consideraţie ; dar el este un aliat. Poeziile lui Gr. Alexandrescu şi D. Bolintineanu, pomenite în *Cercetarea* din 1867, „relevate atunci ca singure posibile, nu mai au aceeaşi valoare astăzi" — adaugă prefaţa aceleiaşi scrieri, în ediţia din 1892. Articolul *Literatura română şi străinătatea,* din 1882, va recunoaşte ca „nişte începuturi care promiteau ceva" meritele istorice ale unui Şincai, Petru Maior, Laurian, Bălcescu şi Kogălniceanu. Acestuia din urmă i se vor conceda acum şi talentele de orator.

Dar cu aceste puţine excepţii, evazive şi tîrziu consemnate în scrisul său, Maiorescu rămîne un critic de o neobişnuită severitate, inspirat de un negativism aproape fără rezerve. Critica lui Maiorescu, cu toată oportunitatea ei în epoca în care o practica, a avut astfel neajunsul de a ignora cîteva din capitolele cele mai frumoase ale istoriei noastre literare, pe care a fost imai tîrziu rolul unui N. Iorga, G. Ibrăileanu, O. Densusianu să le valorifice din nou şi să le anexeze definitiv conştiinţei noastre.

Privită în originile şi structura sa, critica lui Maiorescu apare ca un moment al gîndirii postrevoluţionare în toate ţările de cultură ale Europei. Ideea că prin marea surpare de teren produsă de revoluţia franceză — indicată şi de Maiorescu în articolul *In contra direcţiei de astăzi* ca o pricină îndepărtată a schimbărilor introduse în viaţa noastră publică — societăţile democratice moderne au ajuns la forme artificiale de viaţă apare la mai mulţi gînditori europeni în epoca dominată de reacţiunea antirevoluţionară şi apoi de evenimentul restaurării monarhiei în Franţa. Semnele acestui reviriment al ideilor faţă de raţionalismul anterior apar curînd după izbucnirea revoluţiei. încă din 1790, Ed. Burke publică în Anglia scrierea *Reflections on the Revolution in France,* care fundează doctrina politică conservatoare. Statul — stabileşte Burke — fiind un organism viu, orice reformă politică urmează a fi făcută în acord cu stilul lui. Schimbările politice nu pot avea alt sens decît acela de a garanta conservarea formelor consacrate prin tradiţie. Idei asemănătoare apar curînd şi pe Continent. în 1796, Joseph de Maistre publică *Considerations sur la France,* urmate în 1814 de *Essai sur le principe generateur des constitutions politiques.* în acelaşi an apare *La theorie du pouvoir* a lui Louis de Bonald.

împreună cu Burke, Maistre şi Bonald arată că omul neputînd să creeze, ci numai să fabrice, iniţiativele lui doctrinare rămîn fără efect cînd îşi propune să modifice acele forme ale vieţii create care sînt dreptul, limba, constituţiile politice. Cu multă violenţă se pronunţă ei împotriva filozofilor din descendenţa unui Rousseau, • care, aplioînd principii ale raţiunii, n-au putut să se opună desfăşurării fireşti a lucrurilor ; distrugînd aşezările istorice din viaţa popoarelor, ei nu le-au putut înlocui cu ceva durabil.

în a doua generaţie, cugetarea antirevoluţionară produce marile sinteze ale lui Auguste Comte şi Hegel. Acesta din urmă explică evenimentele istorice prin evoluţia unui factor intern, „spiritul poporului", *„der Volksgeist",* un concept înrudit cu „fondul" despre care va vorbi Maiorescu. Elemente ale gîndirii politice în Restauraţie trec şi în evoluţionismul englez, de pildă în lucrarea lui Buckle : *History of Civilisation in England,* 2 voi., 1857-1861, recunoscută de Maiorescu în introducerea *Discursurilor parlamentare,* I, p. 44, ca un izvor al cugetării sale. Buckle înlocuieşte însă determinările factorului ideal din *Filozofia istoriei* a lui Hegel prin condiţionări naturale, clima, felul producţiei economice şi al alimentării popoarelor,

tot atîtea cauze care nu intră cu vreun rol oarecare în ideologia lui Maiorescu, rămasă deci mai aproape de spiritualismul hegelian.

Filozofia Restaurației este izvorul întregii gîndiri istorice de-a lungul veacului al XIX-lea. Dezvoltînd sentimentul tradițiilor, Restaurația crea perspectivele temporale proprii oricărei cercetări a trecutului. De la o vreme însă, curentul studiilor istorice a început să se opună marilor sinteze care le inspirase la început. Un Savigny, un Ranke se pronunță de mai multe ori împotriva hegelianismului. Reprezentanții școlii istorice doreau reconstituirea faptelor, nu reflecțiuni filozofice cu privire la semnificația lor. Istoria tindea să elimine filozofia istoriei. în această lucrare de substituire se renunță la parțialitatea unui singur punct de vedere în valorificarea trecutului, ceea ce alcătuia caracteristica cea mai izbitoare a unor opere în același timp filozofice și polemice ca acelea pe care le produsese reaoțiunea în Franța. Istoricii vor ajunge să se întrebe dacă revoluția franceză însăși, prezentată ca simplă faptă a unor ideologi, n-a fost mai degrabă o realitate ancorată în cauzalitatea istorică a vremii și dacă cercetarea faptelor care au produs-o nu este de preferat sentințelor care o condamnau.

Această schimbare de poziții n-a fost executată de Maiorescu niciodată. în judecarea procesului revoluționar căruia i se datorește ivirea României moderne el păstrează punctul de vedere al gînditorilor Restaurației. Noile înfățișări în viața publică a țării i se par produse pe calea unei contagiuni pur ideologice. Asumarea formelor străine de viață constituie pentru Maiorescu o simplă improvizație legislativă, profitabilă cel mult avocaților și politicienilor puși în situația de a specula aplicarea noului sistem. Aparținînd, prin metoda întrebuințată, momentului^ Restaurației, Maiorescu n-a cultivat totuși idealurile ei. Căci Restaurația era tradiționalistă, în timp ce Maiorescu dorea schimbarea stărilor noastre în sensul modern al civilizației apusene pe care întrupînd-o în tot felul său de a fi se felicita ori de cîte ori o regăsea în alții. Nu punerea de acord a formelor cu vechiul fond de cultură al poporului va dori el, ci înălțarea acestui fond pînă la punctul în care să poată umplea formele goale și iluzorii la început.

Semnele îmbucurătoare ale creșterii și adîncirii factorului intern i se vor părea evidente după vreo douăzeci de ani de la

publicarea studiului în care ataca direcția de cultură a timpului său. Pe de altă parte, în timp ce filozofii Restaurației judecau după criteriul imanent al istoriei, Maiorescu va vorbi în numele criteriilor transcendente ;și anistorice ale valorilor absolute. Astfel, etimologismul ciparian este combătut nu numai pentru că se găsește în contrazicere cu viața limbii, dar și pentru că nesocotește concluziile științei lingvistice, pentru că este neadevărat. Acum, ca și în alte împrejurări, Maiorescu a caracterizat singur lupta sa ca o luptă pentru *adevăr,* adică pentru o valoare exterioară istoriei însăși. Tot astfel în *Cercetarea* din 1867 el va lupta pentr» *frumos,* a cărui definiție o modelează după natura lui de oricînd și oriunde.

Dacă s-ar fi menținut în planul istoric, Maiorescu ar fi trebuit să arate indulgență și poeziei, și erudiției, și vieții publice a epocii, ca unele care nu puteau avea alte forme în punctul exact al apariției lor. Istorismul ar fi dezarmat critica sa. Dar Maiorescu nu se comportă ca istoric, ci ca filozof. Conceptul său despre *adevăr* și *frumos* postulează aceste valori ca absolute, ceea ce îi permite să le folosească cu intransigență în aprecierea stărilor din jurul său. Știința timpului rămînea pentru el neadevărată, și poezia lui urîtă, chiar dacă istoricește ele n-ar fi putut să fie altfel. Dar scuza istorică este inexistentă pentru Maiorescu care lucrează cu un concept al adevărului, și, în ultimă analiză, chiar cu unul al frumosului de origină kantiană, adică cu conceptele unor valori postulate de o conștiință în genere, operînd independent de condiționările lor temporale.

Maiorescu critică, deci, societatea vremii sale ca un gînditor al Restaurației, dar o face cu mijloace kantiene, adică cu mijloacele în care culmina spiritul filozofic al veacului al XVIII-lea. Mai tîrziu, odată cu progresul .gîndirii istorice, scăderile criticii maioresciene au apărut tocmai în latura neînțelegerii ei pentru determinările temporale ale fenomenelor criticate. Opoziția unui N. Iorga va releva aceste neajunsuri. Dar tocmai pentru că în judecățile sale asupra trecutului și asupra contemporanilor Maiorescu n-a dovedit simțul istoric al relativității valorilor, critica sa a putut să se exercite cu acea severitate justă și salubră în care expira entuziasmul convențional al vremii și toleranța reciprocă în mediocritate.

Maiorescu n-a rămas străin de probleme ca acele de mai sus, ca şi de obiecţiile care i se aduceau sau i s-ar mai fi putut aduce. în *Observări polemice* din 1869 el susţine drepturile criticii, dînd în acelaşi timp acelora care îl acuzau de lipsa sentimentului naţional dovada irecuzabilă a unui astfel de sentiment luminat şi demn. „De la sine nu se îndreptează nimic în capetele unei generaţiuni — scrie Maiorescu — căci orice cultură este rezultatul unei lucrări încordate a inteligenţii libere, şi datoria de a afla adevărul şi de a combate eroarea se impune fără şovăire fiecărui om care nu se mulţumeşte cu existenţa sa privată de toate zilele, ci mai are o coardă în sine ce răsună la fericirea şi la nefericirea naţiunii din care s-a născut." Obiecţiei că cultura noastră se găsea la începuturile ei i se răspunde biruitor că tocmai începuturile chemate să sprijine lucrarea viitoare trebuiesc să fie mai sănătoase şi mai solide. Dar nu este explicabil prin împrejurări istorice nivelul inferior al produselor intelectuale în vremea sa ? „Din aceea că o stare de lucruri se poate explica istoriceşte nu rezultă că se poate justifica, şi numai prin o raţionare sofistică s-ar aduce de aci un argument în contra criticei." Critica sa va continua, deci, să urmărească megalografia vremii, deprinderea de a-şi acorda mari merite inexistente, apoi „beţia de cuvinte" — un fenomen care îl va readuce în faţa problemei raportului dintre gîndire şi expresia ei.

Articolele *Beţia de cuvinte* şi *Răspunsurile „Revistei contimporane"* din 1873 fixează diferitele episoade ale acestei lupte. Frazeologia optimistă era o modalitate oarecum naturală a mentalităţii paşoptiste. Era o părere a vremii că începuturile noastre aveau nevoie de încurajare şi că într-o atmosferă de încredere creaţiile culturii se pot dezvolta mai bine. Comparaţia cu Apusul, rezolvată pururi în avantajul nostru, şi uşurinţa de a acorda contemporanilor eloigiile cele mai înalte erau procedări foarte răspîndite în scrisul vremii. Faţă de starea de spirit pe care ele o trădau Maiorescu aduce ceva.ca o trezire în lumină clară a conştiinţei şi determmă în suflete acel efect al modestiei din care dacă nu mai avea să folosească înflăcărarea, putea să profite temeinicia.

Lupta în contra direcţiei contemporane lăsa loc liber propriei lui direcţii, direcţiei *Convorbirilor,* proclamată în articolul din 1873: *Direcţia nouă în poezia şi proza română.* Cîteva nume de poeţi : Alecsandri, Eminescu, Bodnărescu, Matilda

Cugler, Şerbănescu, Petrino sînt alăturate de prozatori literari şi ştiinţifici : Odobescu, Strat, Slavici, Xenopol, Burlă, Vîrgolici, I. Negruzzi, Panu, Lambrior, P. P. Carp, Th. Rosetti. Cu toţi aceştia triumfa cel puţin forma măsurată şi sinceritatea în exprimare, la care se adaugă, în ce priveşte pe autorii de scrieri teoretice, stăpînirea intelectuală a subiectelor după starea ştiinţei de atunci.

„Direcţia nouă" este, deci, mai mult formal caracterizată. Desigur, cu puţine excepţii, autorii prezentaţi de Maiorescu în contrast cu vechea îndrumare combătută reprezentau configuraţia cenaclului junimist. Dar nu exista oare nimic bun alături, după cum criticului i se păruse a nu fi aflat nimic de seamă mai înainte ? Maiorescu înţelege să ducă lupta alături de armatele sale, împreună cu ele în contra unui inamic comun. Un moment tactic şi politic se amestecă, deci, pînă şi în acţiunea literară cea mai dezinteresată ! Adevărul este însă că deşi au dispreţuieşte spiritul partizan, Maiorescu nu-l exagerează niciodată cu grosolănie în nesocotirea evidenţelor minţii şi a delicateţii gustului. Pe scriitorii de a doua mînă el îi numeşte cu rezerve, în limpedea conştiinţă a valorii lor. în schimb, recunoaşte toată însemnătatea lui Alecsandri şi îşi dă seama, atunci, în 1872, cînd nu publicase decît poeziile începuturilor sale, că în Mihai Eminescu apăruse o personalitate literară de mare format, al cărui portret îl va fixa pentru mai multe generaţii în articolul din 1889, după ce devenise editorul său, la sfîrşitul anului 1883, într-o manifestare desprinsă din şirul întreg al unor acte de mişcător devotament personal.

Cele două perioade ale activităţii literare a lui Maiorescu sînt despărţite prin apariţia primei ediţii a *Logicii* în 1876. Gîndul de a scrie un manual de logică, dus pînă în faza realizărilor, îl preocupa pe Maiorescu încă din vremea studiilor în Viena. Proiectul este reluat de mai multe ori de atunci şi desăvîrşit în 1876, cînd criticul se găsea pentru scurtă vreme ca agent diplomatic la Berlin. Un an după publicarea lucrării, în 1877, dr. Zotu o recenzează în *Columna lui Traian* a lui Hasdeu şi dovedeşte că autorul ei a folosit pe J. St. Mill îşi pe Trendelenburg în consideraţiile introductive, apoi în unele citate, fără a indica izvoarele. începînd de altfel să clădească pe astfel de temelii, autorul continuă în spiritul deosebit al logicii lui Herbart. *„Logica* d-lui Maiorescu a dobîndit astfel un caracter *nelogic",* conchidea d-rul Zotu. Eminescu răspunde în *Cu-*

Mi

rierul de Iaşi şi apoi în *Convorbiri literare* arătînd că autorii din care Maiorescu făcuse împrumuturile sale erau de mai multe ori citaţi în bibliografia generală a lucrării, că procedeul compilării era obligatoriu într-un manual şcolar ca acela pe care dorise să-l dea Maiorescu, şi că folosirea unor direcţii filozofice deosebite era justificată de poziţia autorului care, voind să mijlocească între empirism şi raţionalism, era liber să folosească tot ce putea sprijini laturile felurite ale concepţiei sale.

In urmărirea activităţii lui Maiorescu, dincolo de aceste discuţii ale vremii, are însemnătate faptul că în *Logica* revine încă o dată problema raportului dintre gîndire şi cuvînt, motivul central al întregii lui cugetări, şi că stilul lui definitoriu, relieful lapidar al formulărilor sale a obţinut aici unele din succesele lui cele mai mari. Independent de interesul specialistului, *Logica* se citeşte ca o lucrare de artă, dacă putem întrebuinţa cuvîntul pentru a desemna strînsa economie a mijloacelor exprimării, perfecţiunea prin proprietatea cuvîntului şi prin conciziune.

A doua parte a activităţii lui Maiorescu, care începe cu reluarea în 1880 a colaborării la *Convorbiri,* se deosebeşte prin mai multe note specifice. Mai întîi printr-o atenuare a combativităţii de mai înainte. Acţiunea critică dintre 1866 şi 1873 i se părea a-şi fi dat roadele. Enumerînd unele din operele literare şi ştiinţifice apărute de atunci, Maiorescu conchidea în articolul *Poeţi şi critici* din 1886 : „în proporţia creşterii acestei mişcări scade trebuinţa unei critice generale. Din momentul în care *se face* mai bine, acest fapt însuşi este sprijinul cel mai puternic al direcţiei adevărate... Sinteza generală în atac, izbirea unui întreg curent periculos o credem acum ştearsă de la ordinea zilei pentru părţile esenţiale în literatura proprie şi în ştiinţa teoretică."

Articolul *în lătvtri!* din acelaşi an, îndreptat contra lui Aron Densusianu, se leagă cu un moment mai vechi. Cît despre articolul *Oratori, retori şi limbuţi* din 1902, referindu-se în partea lui negativă ia împrejurări trecute, nu este o lucrare polemică, ci un studiu de stilistică, îmbogăţit cu noi observaţii asupra raportului dintre gîndire şi cuvîntul vorbit — problema esenţială a lui Maiorescu. Dacă pornirea combativităţii sale scade în toată această perioadă, nu înseamnă nicidecum că Maiorescu va tăgădui de aci înainte criticii orice funcţiune.

Direcţia cea bună trebuia întărită şi activităţile individuale aveau nevoie să fie îmbărbătate. Numai cu I. Gherea are în această vreme Maiorescu o întîlnire polemică. Iniţiativa atacului nu fusese însă a lui şi dezvoltarea luptei a fost lăsată pe seama forţelor mai tinere ale grupării. Originea discuţiei, un episod însemnat în viaţa „Junimii", stătea în articolul pe care Maiorescu îl consacră *Comediilor d-lui Caragiale* în 1885.

Caragiale aparţinea „Junimii" încă din 1879. Toate come diile lui fuseseră citite în casa lui Maiorescu şi publicate apoi în *Convorbiri.* în 1885 avusese loc reprezentarea piesei *D-ale carnavalului.* Publicul fluierase, şi cîteva din ziarele timpului învinuiseră pe autor de imoralitate. Mai6reseu intervine în favoarea scriitorului, lămurind cu acest prilej problema principală a moralităţii în artă. Are arta, trebuie să aibă ea o influenţă morală ? Desigur. „Orice emoţiune estetică, fie deşteptată prin sculptură, fie prin poezie, fie prin celelalte arte, face pe omul stăpînit de ea, pe cîtă vreme este stăpînit, să se uite pe sine ca persoană şi să se înalţe în lumea ficţiunii ideale. Dacă izvorul a tot ce este rău este egoismul, şi egoismul exagerat, atunci o stare sufletească în care egoismul este nimicit pentru moment, fiindcă interesele individuale sunt uitate, este o combatere indirectă a răului şi astfel o înălţare morală." Dimpotrivă, arta devine imorală numai atunci cînd, nesocotindu-şi misiunea, întoarce pe contemplatorul ei în lumea practică. Artiştii care predică morala în operele lor cad neapărat în această greşeală.

Pentru a justifica mai bine această teorie Maiorescu foloseşte, fără să le divulge deocamdată, schemele esteticii lui Scbopenhauer. înălţarea morală prin artă se produce — după Schopenhauer — graţie împrejurării că, adus să cunoască tipurile eterne ale realităţii, contemplatorul artei scapă de sub tirania voinţei, izvorul comun al cunoştinţelor lui limitate şi al egoismului său nefericit în împrejurările ordinare ale vieţii, în substruetura apărării pe care Maiorescu o pronunţă în favoarea lui Caragiale stătea, aşadar, estetica lui Schopenhauer. „Emoţia impersonală" a criticului român este „contemplaţia" filozofului german. Criticul care în *Cercetarea* din 1867 construise pe baze hegeliene îşi îmbogăţeşte acum sfera ideilor sale estetice printr-un aflux de concepte provenind din *Lumea ca voinţă şi reprezentare.*

Dintr-un punct de vedere strict sistematic, între cele două izvoare există o oarecare contradicție. Istoricul esteticii : Eduard von JHartmann a arătat, în adevăr, că în timp ce sistemul estetic al lui Hegel aparține idealismului concret, estetica lui Schopenhauer cade sub categoria idealismului abstract. Pentru cel dintîi, frumosul este totdeauna o idee întrupată într-o materie sensibilă, într-o imagine, pe cînd pentru cel de-al doilea frumosul este ideea însăşi, cuprinsă în actul contemplației printr-o depăşire a oricărei realități sensibile. Cum punea oare Maiorescu de acord idealismul concret al *Cercetării* din 1867 cu idealismul abstract al noilor sale speculații sehopenhaueriene ? Astfel de scrupule teoretice n-aveau însă de ce să rețină pe Maiorescu care, urmărind un scop practic, era liber să-şi împrumute armele sale arsenalului care i le punea cu mai multă uşurință la îndemînă.

Schopenhauer nu era de altfel un izvor folosit numai pentru nevoile particulare ale împrejurării. încă din epoca sa berlineză Maiorescu îi consacrase un cult fervent, pentru care nu încetează să mărturisească şi mai tîrziu conferințele sale asupra filozofului, apoi traducerile făcuse din opera lui şi publicate în *Convorbiri literare* şi în *România liberă.* Cunoscut ca admirator al lui Schopenhauer, Maiorescu era cît pe aci să devină victima lui. Cu ocazia aleţgerii sale în parlamentul din 1878, un deputat opoziționist, ieşanul A. D. Holban, cere invalidarea lui Maiorescu ca unul care ar profesa „materialismul abjectului Schopenhauer". Denunțarea infamantă era cît pe aci să prindă. Cu toată opunerea lui C A . Rosetti, preşedintele adunării, care observase că „nu este permis, mai cu seamă unui partid democrat, să atace o alegere pentru opiniunile filozofice ale candidatului", raportul comisiunii de invalidare a fost respins numai cu o slabă majoritate.

Prin influența lui Maiorescu, Schopenhauer devine unul din filozofii cei mai citiți la „Junimea" şi unul din izvoarele cele mai rodnice ale culturii noastre în epoca junimistă. Un cititor avertizat ar fi putut recunoaşte, deci, amintirile schopenhaueriene în argumentarea lui Maiorescu asupra caracterului moral Ia către arta se înalță prin simpla ei dezinteresare practică. Un an mai tîrziu, în 1886, luînd în articolul *Poeți şi critici* apărarea lui Alecsandri împotriva tinerilor scriitori Delavrancea şi Vlahuță, care crezuseră că trebuiau să coboare meritele aceluia pentru a le înălța cu atît mai mult pe ale lui

Eminescu, Maiorescu stabileşte principiul că poeții au a^se abține de la aprecieri critice, ^individualitatea lor fiind în răsfrângerea lumii prea puternică pentru a se bucura şi de darul acelei transparențe față de impresiile străine, necesar în chip esențial criticului.

Puteau toate aceste afirmații să stea laolaltă ? Arta trebuie, deci, să mijlocească o „emoție impersonală", dar artistul jtrebuie să fie o individualitate puternică, încît simțirea lui să se manifeste în forme cu totul personale, după felul şi gradul ei. Personalitatea poetului nu face oare imposibilă emoția impersonală pe care o cerem operei lui ? „Contrazicerea" este relevată de I. Gherea în *Contemporanul.* Maiorescu răspunde mai tîrziu, după ce îşi lăsase discipolii să agite problema, în *Contraziceri !* — „micul studiu (de strategie literară" din 1892, în care răspunsul adresat lui Gherea este conexat cu acela dat *Voinței naționale,* descoperitoarea altor „contraziceri" în ideile şi atitudinile lui. Prilej bun pentru critic de a scoate însuşi în evidență izvoarele schopenhaueriene ale ideologiei estetice din *Comediile d-lui Caragiale.* Apoi lichidarea învinuirii de a se fi contrazis. Poetul este impersonal întrucît în perceperea tipurilor eterne ale lumii, ale „ideilor ei platonice" (aşa cum le numise Schopenhauer), el s-a eliberat de egoismul său, rămînînd totuşi personal în manifestarea acestei viziuni într-o formă anumită. Şi *Luceafărul,* şi *Werther* întrupează „sentimentalitatea amorului", modelul ei neschimbat. Cîtă deosebire totuşi între felul manifestării acestei viziuni în opera lui Eminescu şi a lui Goethe ! Impersonalitatea poetului şi personalitatea lm pot foarte bine coexista... Pozitivistul Gherea, adeptul esteticii sociologice a lui Taine şi Brandes, primeşte un răspuns de sus : criticul ar fi făcut mai bine să nu [se] pronunțe în lucruri pe care dovedea că nu le pricepe.

O dezbinare de gînduri se poate cu toate acestea remarca în articolul despre comediile lui Caragiale. Filozoful care le justifică prin teoria schopenhaueriană a emoției impersonale, în care se relevă artistului tipurile generale ale umanității, laudă creația carageliană şi pentru meritul ei „în scoaterea şi înfățişarea plină de spirit a tipurilor şi situațiilor din chiar ^miezul unei părți a vieții noastre sociale". Aprecierea comediilor lui Caragiale pentru acest îndoit motiv arată destul de limpede că în spiritul lui Maiorescu se încrucişau două estetici felurite : estetica clasicismului, pe care o reprezenta şi Arthur Scho-

penhauer prin teoria ideilor platonice în artă ; apoi estetica realismului mai nou, care nu mai cere artei reprezentarea tipului uman, ci a formei lui particularizate prin împrejurări de spaţiu.şi timp. Cu cea de a doua din aceste estetici putea fi de acord şi Gherea. Cealaltă este însă aceea care a fost preferată în dezvoltarea ulterioară a ideologiei estetice junimiste, şi în ce priveşte cazul special al lui Caragiale a fost dusă atît de departe încît un critic ca Mihail Dragomirescu a elaborat pe baza ei teoria comicului caragialesc *pur,* tăgăduind că interesul literar al unor opere ca O *scrisoare pierdută* sau O *noapte furtunoasă* ar proveni şi din chipul în care ele răsfrâng realitatea într-un anumit moment al dezvoltării noastre sociale.

Infiltraţia realistă era mai veche în opera lui Maiorescu şi ea a crescut neîncetat în cursul timpului, devenind unul jdin principalele motive ale gîndirii sale critice. După cum s-a arătat uneori, realismul în literaturile mai noi ale Europei este un rod al istorismului. Istorismul impusese în adevăr viziunea unui om particular, legat de condiţii de spaţiu şi durată, în locul omului general al metafizicii şi literaturii clasice, resimţit de noua îndrumare drept o schemă prea generală, prea palidă. Prima formă a omului impus de antropologia istoristă este aceea a omului popular, a ţăranului, pentru ale cărui producţii artistice se înflăcărează întreaga Europă îndată ce Herder creează noua ştiinţă a folclorului.

Maiorescu nu rămîne în afara curentului, încît în 1868, cînd apare culegerea *Poeziilor populare române* ale lui Vasile Alecsandri, el salută evenimentul, subliniind în operele poetului anonim : „naivitatea lor, lipsa de orice artificiu, de orice dispoziţie forţată, simţămîntul natural ce le-a inspirat". în 1882, ocupîndu-se de *Literatura română şi străinătatea,* stabileşte faptul că ecoul trezit de scriitorii români, un I. Slavici, un N. Gane^un Iacob Negruzzi, prezentaţi în traducerea d-nei Mitte Kremnitz, a fost favorabil numai în măsura în care operele lor posedă caracterul originalităţii naţionale. „Toţi autorii aceştia — scrie Maiorescu — părăsind oarba imitare a coneepţiunilor străine, s-au inspirat de viaţa proprie a poporului^ lor şi ne-au înfăţişat ceea ce este, ceea ce gîndeşte şi ceea ce simte românul în partea cea mai aleasă a firei lui etnice."

Curentul realismului popular, triumfător* în scrierile românilor citaţi, era general în Europa, şi Maiorescu, care, pentru a-l ilustra, citează pe George Sand, pe Flaubert, pe Turgheniev,

pe Dickens, pe Paul Heyse, pe Fritz Reuter, apoi pe americanul Bret Harţe şi pe spaniolul Alarcon, din carq tradusese în *Convorbiri literare,* crede a-l justifica printr-o nouă teorie a nuvelei şi a romanului. Eroul vechilor tragedii — spunea Maiorescu — era activ ; el era făuritorul destinului său, ceea ce explică împrejurarea că poeţii îl alegeau dintre regi şi eroi, individualităţi puternice, nedeterminate prin vreo îngrădire naţională sau de clasă. Persoana principală în romanul şi^ nuvela modernă este însă esenţial pasivă, ea este stăpînită de împrejurările dinafară, ceea ce explică nevoia de a le determina prin specificul naţiunii îşi al clasei lor. Mai cu seamă tipurile claselor de jos sînt preferate de noii nuvelişti şi romancieri, căci firea acestora fiind mai puţin meşteşugită, exprimarea pasiunilor lor poate deveni mai clară.

Este o problemă veşnic deschisă în istoria doctrinelor de estetică aceea de a şti ce ideal de artă orientează teoriile esteticienilor. în ce-l priveşte pe Maiorescu, răspunsul unei astfel de întrebări este uşurat de faptul că exemplele citate de el în toate împrejurările fac destul de evidente orientările gustului său. în *Cercetarea* din 1867, teoriile maioresciene se sprijineau pe autoritatea artistică a unui Homer şi Shakespeare, a unui Schiller şi Goethe, a lui Victor Hugo, a lui Gautier, a lui Ufolanid şi Heine. Gustul criticului era deci ecletic. Marii poeţi clasici alternau cu romanticii mai noi. Acum, după un deceniu şi jumătate, preferinţele sale se opresc în faţa realismului popular, afirmat după 1850 în mai toate ţările de cultură. Se înţelege atunci că, hotărîndu-se destul de rar să scrie despre poeţii şi prozatorii vremii, el n-o face cu aprecieri pozitive decît despre Slavici şi Gane, apoi despre I. Popovici-Bănăţeanul, despre poetul dialectal Victor Vlad-Delamarina, apoi despre Gh. Cosbuc, M. Sadoveanu şi O. Goga, adică despre scriitorii în care se dezvoltă realismul nostru popular. Cum principiile sînt stabilite încă din 1882, se poate oare spune că în 1901, cînd, odată cu apariţia *Sămănătorului,* curentul realismului popular se afirmă programatic, noua îndrumare era în adevăr inedită? Nu se poate afirma că „Junimea" a îmbrăţişat în întregime punctele de vedere ale conducătorului ei în a doua parte a activităţii lui.

După 1900 se poate deosebi destul de limpede între ramura junimistă cîştigată pentru realismul popular şi promovată la

posturile de conducere prin di eeţia d-lui S. Mehedinţi şi ramura rămasă credincioasă poziţiilor mai vechi ale esteticii universaliste. M. Dragomirescu se va situa hotărît în aceste din urmă cadre. Mai complicat este cazul lui Duiliu Zamfirescu, unul din creatorii realismului în romanul românesc, jifirmînd totuşi opoziţii sistematice faţă de speţa lui populară, în mai multe manifestări ale sale, pînă la răsunătorul discurs de recepţie la Academia Română asupra *Poporanismului în literatură,* din 1909. Duiliu Zamfirescu întreprinde aci un îndoit atac împotriva poeziei populare, căreia îi contestă valoarea estetică recunoscută atunci de majoritatea criticilor, apoi împotriva literaturii inspirate din viaţa ţărănească. Poeziile populare, în procesul circulaţiei lor de la poetul individual care le va fi născocit pînă la masa anonimă care le repetă, marchează etapele unei continue trivializări a inspiraţiei primordiale. Vasile Alecsandri n-a izbutit să întrerupă acest proces. Intervenţia lui ar fi introdus toate acele „dulcegării sentimentale", menite să falsifice imaginea sufletului nostru naţional, sufletul uniui popor romanic, care nu trăieşte reprezentativ în cîntecele de dor, ci în baladele voiniceşti. Cît despre literatura inspirată din viaţa poporului, Duiliu Zamfirescu crede a putea afirma că „cei mai mari creatori de caractere omeneşti nu se ocupă de sufletele simple, pentru că acele sunt ca neantul, fără evenimente".

Maiorescu se simţi atacat în toate tendinţele sale. Răspunzînd discursului de recepţie al lui Duiliu Zamfirescu, în cea din urmă manifestare literară a sa, Maiorescu aduce un nou omagiu poeziei populare, lui Alecsandri, care a ştiut să scoată la iveală din ea „duioşia simţirii şi cumpătarea exprimării", componentei lirice în sufletul poporului nostru, aceea care a rodit mai abundent prin Eminescu şi urmaşii lui ; în fine, literaturii culte inspirate din viaţa plină de distincţie şi decenţă a lumii de jos. Maiorescu a afirmat cel dintîi principiile curentului devenit biruitor în urmă prin *Semănătorul* şi *Viaţa românească.* Ultima lui manifestare literară este, deci, atît un act de fidelitate faţă de sine însuşi, cît şi unul de recunoaştere faţă de literatura care se impusese între timp.

în 1883, la începutul celei de a doua părţi a activităţii sale literare, înainte de a interveni în polemica trezită de comediile lui Caragiale şi înainte de a constata succesul ideilor pent'u care

militase pînă atunci, Maiorescu are prilejul să pună în principiu problema victoriei unei idei noi în scrierea *Despre progresul adevărului în judecata lucrărilor literare,* una din cele două disertaţii filozofice ale lui. Cîteva din motivele tipice ale gîndirii maioresciene apar şi aci. Care din ideile răsărite într-o minte individuală ajung să se impună ? Maiorescu foloseşte în răspunsul său o formulă pe care o va relua în curînd. Ajung să se impună — ne spune Maiorescu — ideile care au o „valoare universală" şi care pornesc dintr-un „entuziasm impersonal". Pînă cînd „entuziasmul impersonal" să devină, în articolul despre Caragiale, o stare de spirit a poeţilor, el ne este arătat ca o atitudine morală a tuturor creatorilor de cultură. Funcţiunea creatoare de cultură este reprezentată, deci, prin analogie cu funcţiunea particular estetică. Executînd apoi acel gest de limitare, atît de caracteristic criticului, el declară a-şi propune o sarcină mai *practică* şi mai *modestă* (cuvinte semnificative şi vrednice a fi subliniate), înfăţişînd etapele progreselor adevărului universal de la singurătatea în care rodeşte la început, la neînţelegerea de care se izbeşte apoi, la suferinţa pe care i-o rezervă creatorului, pînă la îmbrăţişarea lui de către o elită şi pînă la victoria lui finală. Acest drum al adevărului este evocat în cuvinte patetice, care dau în scris o măsură a oratoriei criticului.

Studiul reflectează atitudinea morală cea mai adîncă a lui Maiorescu, făcută dintr-un optimism practic fundamental, care nu este însă uşuratic şi jovial, deoarece el ştie că forţa de străbatere a ideii se afirmă în luptă cu singurătatea, cu neînţelegerea mediului, cu multele suferinţe ale unui destin de creator. Ca la toate marile făptuitoare, optimismul principial se asociază şi la Maiorescu cu (gesturi negative ale spiritului, cu mizantropie, uneori cu deznădejde. Urma acestor atitudini revine şi în *Aforismele* criticului, în formele splendidei sale arte lapidare. Unul din acestea ne spune : „Nemărginit îţi este dorul : cum vrei să încapă în realitatea mărginită ? Totdeauna rămîne un prisos : desperare sau ironie". Un altul notează : „Arta vieţii ? Rezervă, discreţiune, cumpătare ; în genere, negaţiune şi, în rezumat, abnegaţiune." Alternarea acestor două note ne duce mai aproape de intimitatea morală a scriitorului şi fixează întinsa curbă interioară a bogatei sale personalităţi.

A doua disertaţie filozofica a vremii, *Din experienţă,* datează din 1888 şi^ apare, ca şi cea dintîi, *în Almanahul „României june"* din Viena. Ea este singura mărturie scrisă a preocupărilor psihologice ale autorului, foarte vii încă din perioada sa ieşană, cînd în prelegerile populare şi universitare problemele ştiinţei sufletului sînt adeseori tratate. Cercetările sale în această direcţie^ sînt^atfa de departe împinse încît, în 1870, el crede a se găsi în măsură a redacta prima parte a unei *Psihologii.* Proiectul nu se realizează, dar ideile sale continuă a se mişca în aceeaşi sferă vreme îndelungată de aci înainte. Mutat în Bucureşti, Maiorescu consacră psihologiei conferinţele sale la Ateneul Român în 1880 şi 1883, acestea din urmă adunate într-un volum după notele lui Mihai C. Brăneanu, editorul lor.

Şi acum şi^ mai înainte, Maiorescu se simte atras de problemele visului, ale halucinaţiilor şi ale hipnotismului, despre care unele menţiuni se găsesc şi în *Însemnările* lui. Mai mulţi dintre ascultătorii cursurilor sale, în Iaşi şi în Bucureşti, au amintit concluziile filozofice pe care Maiorescu le scotea din fejiomenul halucinaţiilor, pentru care el cita cazul lui Goethe, văzîndu-se pe sine însuşi în timpul campaniei din Franţa, înaintînd călare în costumul demnitarilor de la curtea din Weimar, acela pe care poetul urma să-l poarte mult mai tîrziu. O astfel de halucinaţie prevestitoare devenea un argument în favoarea tezei kantiene a idealităţii timpului care, nefiind decît forma în care luăm cunoştinţă de evenimente, putea fi încălcată din cînd în cînd. Aceeaşi experienţă, după cum ne afirmă d-l I. Petrovici, autoriza pe Maiorescu să tragă concluzii pentru o metafizică a imobilităţii, adică pentru o viziune a lumii în care toate evenimentele găsindu-se în eternă simultaneitate, forma succesiunii este impusă numai de condiţiile în care conştiinţa le cunoaşte.

Dar în afară de aceste concluzii epistemologice şi metafizice, fenomene ca acele amintite mai sus, situate la limita psihologiei normale, aveau darul să facă mai sensibile legăturile dintre suflet şi sistemul nervos, pentru care cercetătorul nu încetase să adune informaţiile în scrisorile unui Bichat, Flourens, Fechner şi Wundt. în 1885, după ce citise cartea profesorului Heidenhain asupra aşa-numitului *Magnetism animal i* se adresează în scris şi porneşte spre Breslau, dornic să se iniţieze în teoria şi practica hipnotismului. Heidenhain părăsise atunci experienţele de hipnotism, încît profesorul român este îndrumat către Hering, care le continua la Praga.

Nu ştim dacă Maiorescu a devenit vreodată un bun hipnotizator şi dacă din experienţele lui şi ale altora s-a luminat pentru el misterul legăturii dintre suflet şi corp. Dar dm^toata această frămîntare de gînduri, folosind metoda eliminărilor, totdeauna întrebuinţată, se distilează substanţa limpede a articolului *Din experienţă.* Ca şi în alte împrejurări, el doreşte să stabilească *lucruri simple,* să înlăture *confuzii* şi să cucerească cele cîteva principii necesare sarcinii ^*practice* a cunoaşterii de oameni. Manifestînd îndoieli faţă de rezultatele tratatelor ştiinţifice, el acordă mai multă încredere pătrunderii psihologice a poeţilor în romanele şi dramele lor, apoi autorilor de maxime şi aforisme, cum însuşi scrisese, şi cum îi plăcea să spicuiască în operele unor moralişti ca Lordul Chesterfield şi Cardinalul de Retz, din care în epoca bătrîneţiî va traduce în *Convorbiri literare* (1910).

Experienţa proprie poartă totuşi roadele psihologice cele mai preţioase, şi din tezaurul acestora reţine el cîte ceva în articolul din 1888 în care ni se arată pe rînd cum „îngustimea" conştiinţei, condiţia ei de a nu putea primi decît în mod succesiv impresiile, este pricina pentru care ne înşelăm adesea asupra felului de a fi al altora şi al nostru, ca unii care sîntem alcătuiţi nu numai din elemente numeroase, dar şi din elemente contradictorii ; apoi cauza pentru care nu ne putem cunoaşte pe noi şi pe alţii decît prin trecerea vremii, în lucrarea interioară a personalităţii care se dezvoltă sau se destramă. Cunoscătorul de oameni, veşnic atent la particularităţile psihologice ale celor cu care avea de-a face, plin de ascuţime şi uneori de maliţie în caracterizarea încredinţată intimilor săi, îşi notează astfel puţinele principii simple pe care le putea stabili cu oarecare certitudine.

Paralel cu activitatea literară se dezvoltă în viaţa lui Maiorescu seria evenimentelor sale politice, punctată de ministeriatul din 1874-1876 la Instrucţia publică şi culte, la care revine între 1888 şi 1889, apoi între 1890 şi 1891. După alţi zece ani, în 1900-1901, îşi ia răspunderea Ministerului Justiţiei pe care îl părăseşte după ce trece legea care interzicea foştilor titulari ai departamentului practica avocaturii pe o durată de cinci ani. După retragerea sa din învăţămînt, în 1909, împrejurare

subliniată de omagiul universităţilor şi al cercurilor literare, Maiorescu devine între 1910 şi 1912 prim-ministru şi ministru de Externe. Un an mai tîrziu prezidează la Bucureşti conferinţa care pune capăt războiului balcanic şi stabileşte o nouă aşezare a relaţiilor dintre popoare în această parte a Europei. în sfîrşit, bărbatul politic care încă din 1881, în articolul publicat în *Deutsche Revue,* preconizase apropierea de Puterile centrale continuă a susţine aceleaşi idei în timpul neutralităţii noastre, la începutul războiului mondial. în marile controverse ale momentului, el cere în adunările partidului conservator o politică de neutralitate, cu simpatii pentru Puterile centrale, aşa cum se poate vedea din memoriul *România şi politica de neutralitate în conflictul european* (1914-1917), scris puţin timp înainte de a muri şi tipărit în *Convorbiri literare* abia în 1920.

între 1897 şi 1915, Maiorescu publicase cele cinci volume ale *Discursurilor parlamentare,* însoţite de întinse expuneri introductive asupra dezvoltării vieţii politice a ţării în intervalul dintre 1866 şi 1899. Un al şaselea volum era gata pentru tipar în 1917, şi introducerea sa, cuprinzînd revista evenimentelor pînă la finele cabinetului Carp în 1901, se încheia cu accente îneurajînd demnitatea şi independenţa caracterelor în viaţa politică. întregul material de introduceri a fost reunit în 1925, în volumul *Istoria contemporană a României,* un titlu răspunzînd poate năzuinţei de a scrie o istorie a patriei sale, prezentă în sufletul lui Maiorescu încă din anii adolescenţei, nepotrivit totuşi din pricina caracterului însuşi al acestei scrieri care, povestind evenimente trăite, a căror răsfrângere personală ni se oferă împreună cu portretele măiestrite ale mai multor contemporani, aparţine de fapt genului memorialistic. La 18 iunie (2 iulie) 1917, în timpul ocupaţiei germane, înainte ca zarea să se fi luminat într-un fel oarecare pentru poporul şi statui nostru, Titu Maiorescu moare în Bucureşti.

Dispărea unul din oamenii cei mai luminaţi ai întregului secol în care se plămădise România modernă. Bucurîndu-se din anii tinereţii de un mare prestigiu personal, făcut din măsură, consecvenţă şi demnitate, din bun-gust în aprecierea literară a altora şi, în propria-i producţie, dintr-un talent care menţine încă tinere pagini scrise cu şase sau şapte decenii în urmă, dintr-o artă aristocratică a vieţii cu atît mai uimitoare cu cît,

în armonia ei, se ridica peste primejdiile unei organizaţi^expuse depresiunii morale şi chiar deselor încercări ale sănătăţii fizice, Titu Maiorescu a sporit necontenit prestigiul său prin devotamentul dăruit cauzelor bune *şi* pasiunii dezinteresate de a sluji.

Figura sa de conducător spiritual apare în epoca de formaţie a culturii noastre mai noi cu rolul de a frâna, de a limpezi o neînţelegere, de a trage hotare, de a indica un drum. Şi înainte, şi după el au existat în cultura noastră personalităţi mai dinamice, animatori mai înflăcăraţi, dar nici unul care să-şi fi asociat deopotrivă cu Titu Maiorescu naturile cumpătate şi judicioase, oamenii care pun înaintea faptului deliberarea şi care se conduc după lumina spiritului. Datorită în primul rînd lui Maiorescu s-a format în cultura noastră o stare de spirit de criticism, a cărei valoare nu o putem aprecia decît închipuindu-ne că nu s-ar fi produs niciodată şi că din dialectica civilizaţiei noastre, după efervescenţa romantică de la începutul şi mijlocul veacului trecut, ar fi lipsit momentul de temperare clasică introdus de el şi de discipolii lui.

Desigur Maiorescu n-a fost un cugetător care să se fi impus prin originalitatea invenţiei, şi omul teoretic a fost necontenit subordonat în el omului practic şi făptuitor. Este un caracter romanic în toată firea lui. Maiorescu, împreună cu slaba lui atitudine metafizică, intensa dezvoltare pe care o dobîndeşte virtutea lui pragmatică, organizatoare, legiferantă. Maiorescu este un legiuitor. Mai multe generaţii au recunoscut în opera lui pactul fundamental al culturii noastre intelectuale. Această însuşire alcătuieşte şi resortul principal al marii sale arte scriitoriceşti. Cugetările sale dobîndesc totdeauna forma perenă a inscripţiei sau a textului de lege, atît de puţin ne putem sustrage evidenţei lor constrângătoare, înţelesului lor deplin cristalizat, eliminînd orice aproximaţie, orice umbră sugestivă» Ca la toţi marii scriitori români, lucrarea seculară a limbii se concentrează şi la el într-un mare salt înainte, încît darul unui singur om pare şi de data aceasta a înlocui opera înceată a mai multor generaţii. Nimeni nu scrisese ca Maiorescu mai înainte şi puţini l-au egalat în vigoare, concizie şi proprietatea exprimării mai tîrziu. Nu este, deci, exagerat a spune că în domeniul său propriu lucrarea la care a supus graiul nostru nu a fost cu nimic mai prejos de aceea a lui Mibai Eminescu.

2. P. P. CARP

în compoziția spirituală a „Junimii" intră cu o parte însemnată și influența lui P. P. Carp. Deși consacrat din tinerețe activității politice, desele lui treceri prin adunările „Junimii" în epoca ei ieșană și autoritatea pe care o dobândește în aceste adunări, cele cîteva apariții ale lui în paginile *Convorbiriloi literare,* incontestabilul lui talent manifestat cu această *ocazie* și în sclipitoarele ieșiri ale discursurilor lui politice, apoi contribuția lui în precizarea atitudinilor sociale ale junimismului — justifică anexarea personalității sale de către istoria literară, La începuturile „Junimii", atîta timp cît nu se putea ști care va fi rolul lui Titu Maiorescu, Petre Carp a putut trece un moment drept conducătorul prezumtiv al grupului. Carp — scrie Iacob Negruzzi odată — „era cel mai aspru critic și cel cu cunoștințe mai întinse din cercul nostru".

Născut la 29 iunie 1837 în Iași, Petre Carp cobora dintr-o veche familie boierească din ținutul Vasluiului. Bunicul lui călătorește în străinătate și fiii acestuia învață la Viena, pe la începutul veacului. Tînărul Petre Carp continuă, deci, o tradiție a familiei cînd este trimis în 1850 la Berlin, pentru a urma cursurile gimnaziului francez de sub conducerea hughenotului L'Hardy, în a cărui casă locuiește tot timpul. Părăsind gimnaziul francez în 1858 cu mențiunea *primus omnium,* Petre Carp începe a studia dreptul și științele economice la Universitatea din Bonn, unde este primit în aristocratica societate studențească a Borussiei. Ceva din felurile de a fi deprinse în acest mediu îi rămîn lui Carp toată viața. Tînărul care se înapoiază la Iași în 1862 are orgoliul ușor agresiv al studenților nobili din Borussia, poartă monoclu și este oricînd dispus să se bată în duel.

Iacob Negruzzi îl remarcase cu cîțiva ani mai înainte cînd, cu ocazia unei întruniri studențești la Berlin, este izbit de „cumpătarea și lipsa de sentimentalism cu care privea situația", în Iași cunoaște pe Maiorescu, pe Negruzzi și este dispus să ia parte la o acțiune literară, vorbind în 1864, în primul ciclu de conferințe ale „Junimii" despre *Tragedia antică și moderna* și despre *Trei cezari: Cezar, Carol cel Mare și Napoleon.* Cezarismul va fi adeseori una din atitudinile lui politice. Tînărul aristocrat traduce *Macbeth* și *Othello* de Shakespeare (în două volume apărute în 1864 și 1868), și cînd redactorul unei foi

ieșene își exprimă îndoiala că tălmăcirea sa a fost făcută din englezește, el primește vizita traducătorului care, fixîndu-și bine monoclul, i se adresează cu probabile invective în limba lui Shakespeare. Mai tîrziu, ales deputat, el întrebuințează odată cuvîntul „plebe", și cum un coleg din adunare îl întreabă dacă „plebea nu este națiunea însăși", Carp răspunde : „Nu ! Națiunea suntem noi, reprezentanții ei. Niciodată nu voi zice că națiunea însemnează acele mase strînse pe ulițe, care din nenorocirea lor au fost silite să rămînă mai prejos de acei care reprezintă omenirea în adevărata sa menire."

în 1865 apăruse scrierea istorică a lui B.-P. Hasdeu : *loan-vodă cel Cumplit, o* lucrare cu tendințe democratice în proslăvirea figurii pînă atunci rău cunoscute a domnului. Carp adresează autorului o scrisoare deschisă, semnată cu pseudonimul P. Bătăușu, în *Cugetarea* din octombrie 1865. Revine apoi asupra aceluiași subiect în *Revista Dunării* din 1 ianuarie 1866, pentru a respinge atît democratismul lui Hasdeu, cît și metoda lui care ștergea limitele dintre știință și artă. Parafrazînd pe Aristotel, el scrie : „Artistul nu are de-a face cu adevărul întîmplat, ci numai cu adevărul posibil ; artistul nu ne arată ceea ce este, el ne arată ce poate fi ; el nu-i silit ca istoricul a reflecta numai fapte și idei, adică efecte și cauze : el le modifică și le alcătuiește după bunul său plac ; suprema și singura sa lege este armonia ideilor și a formelor, de acolo încolo poate face ce vrea".

Același gest separator de hotare, disociator de valori, este executat de Carp, ca și de Maiorescu. Una din atitudinile tipice ale junimismului este găsită. Mai tîrziu, în critica pe care o adresează în *Convorbiri literare* din 1867 dramei isterice a lui Hasdeu : *Răzvan și Vidra,* apoi în 1870 fabulelor lui G. Sion și în 1878 poemei *Radu* a lui Ronetti-Rolman, Carp procedează în felul general al criticii junimiste, pornind de la principii, de la adevăruri generale în legătură cu drama, ou fabula, cu poemul epic, după o metodă critică deductivă a cărei rigiditate este corectată de ironia tăioasă a autorului.

S-au lăudat însușirile de stilist ale lui Carp. Dar formulările lapidare și caustice au impresionat însă mai cu seamă în discursurile sale. Cînd în 1893 opoziția agită strada împotriva guvernului sub pretextul independenței față de tron, Carp observă tăios : „Am învățat în istorie că n-a fost nimeni mai

slugarnic față de tron decît acei care e au slugarnici față de plebe". Cînd Gh. Cantacuzino invocă limpezimea vieții sale, deopotrivă cu a unui pocal de cristal, ca un titlu care îl indica pentru președinția Consiliului de Miniștri, Carp întreabă cu ironie nimicitoare : „Oare nu vedem așa ușor prin acest pocal fiindcă e deșert ?" împotriva lui Take Ionescu, de care se deosebea în 1915 pe tema politicii externe, Carp are o sîngeroasă ieșire : „Talentul — proclamă el — nu justifică toate incarnațiile, precum frumusețea nu justifică toate prostituțiile".

Conservator în ideile sale politice, Carp formulează cu limpezime punctele de vedere ale doctrinei sale : „Am uitat — spune el într-o anumită împrejurare — că odată cu ideea și legea ar fi trebuit să introducem și mediul care le-au creat, în dosul fiecărei idei este o lucrare pregătitoare, o epocă de preparațiune, al cărei rezultat este legea respectiva. A introduce de-a gata ideea este a planta flori pe un pămînt nisipos, ele degrabă veștejesc, și veștede sunt cele mai multe din creațiunile noastre... La umbra acestui import străin se ascunde la noi lipsa de muncă, și aceasta împreună cu frazeologia pierd popoarele.'[1]

Dialectica formei și fondului împreună cu repulsia pentru frazeologia politicianistă apar și în aceste declarații conservatoare ale lui Carp, ca în atîtea altele care ar putea fi spicuite în discursurile lui. Conservator în vederile sale politice, Carp rămînea om de cultură, respectînd inteligența, pozițiile deliberative ale cugetării ; și unul din cele mai frumoase accente oratorice ale sale a fast acela în care, în Camera din 1892, a pronunțat eloigiul lărglimii de vederi și al simțului critic : „Primul semn al unei stări înapoiate sub punctul de vedere al culturii — rostea el — este netoleranța. Cînd cineva crede că numai el are dreptate, cînd cineva crede că în afară de concepția creierilor săi nu mai este absolut nimic alt în viața sociala, acela este un om incult care n-a avut încă putința de a-și. da seama cît de variate, cît de multiple sunt manifestările gîndirii omenești."

Ceea ce cu atîtea drepturi s-ar putea numi liberalismul „Junimii" s-a împletit uneori și printre gîndurile lui Carp. Prin această poziție, prin criticism social, prin ironie, prin arta lui sentențioasă, Carp este una din figurile cele mai reprezentative ale întregului curent.

3. VASILE POGOR

Vasile Pogor (1833-1906) deținea înclinația literară de la tatăl său, comisarul Vasile Pogor, descendent al unei familii răzășești din ținutul Iașilor, boierit pe la 1821. Bătrânul Vasile Pogor tradusese *Henriada* lui Voltaire, pe care o publică Eliade Rădulesou în tipografia sa. Posesor al unei frumoase averi, pe care o moștenește fiul, comisul Pogor este un om cu tendințe democratice. în 1839 ia parte la încercarea de rebeliune a lui Leonte Radu și în același an publică în *Foaia pentru minte, inimă și literatură* a lui G. Bariț o satiră împotriva regimului de abuzuri al lui Mihalache Sturdza, sub titlul *Neamu vine, neamu trece.* în hîrtiile bătrânului, Vasile Pogor-fiul descoperă și o altă satiră, publicată de *Convorbiri literare* din 1871, în care noul boier găsește accente de vestejire împotriva marii boierimi nesățioase de putere, a evanghelismului din vremile sale, în locul căruia dorește un singur stăpînitor „supus pravilei" și dominînd peste o țară de egali. Poetul recomandă, dar, un regim constituțional și democratic, căci, spune el, în limbajul lui alegoric :

Dreapta cuvîntare cere unul să fie cirmaci.
Iar din ceilalți oricare drept în slujbă și ghibaci;
Într-un stup numai o matcă-i, iar celelalte-s albini,
De aceea și de miere stupii sunt bogați și plini.
Pe trîntori toți îi omoară, că sunt mulți și de prisos
Și pe urdiniș afară îi zvîrl sugrumați frumos.
Trebui și în Moldova numai un stăpînitor
Supus pravilei și singur în țară rînduitor,
Iar de la dînsul în urmă, dopotrivă ceilalți
Toți inșii societății să se socotească frați !

Pogor-fiul studiază mai întîi în institutul francez din Iași al lui Malgouverne, de unde, prin 1849, pleacă la Paris pentru a învăța dreptul. Aci se formează spiritul său foarte deschis pentru noutate, gata să înfrângă prejudecăți, acel fel de a fi care împreună cu pornirea sa veșnic zeflemistă îi creează reputația unui voltairian, a unui *enfant terrible* al grupului. Curiozitatea sa pentru toate formele spiritului omenesc face din el unul din marii cititori ai lașului din aceeași vreme. Po-

gor, care născoceşte toate poreclele junimiştilor, primeşte şi el una cînd este numit „biblioteca contemporană". Poeţi, romancieri, istorici, filozofi se adună deopotrivă în vasta-i bibliotecă, risipită curînd după moartea sa. Clasicismul intra în primul rînd în preferinţele lui. Traducător al lui Horaţiu, împreună cu al atîtor poeţi moderni, al lui Hugo, al lui Gautier, al lui Baudelaire (cu totul necunoscut pe atunci de publicul nostru), ba chiar, în colaborare cu N. Sohelitti, al părţii întîia din *Faust* de Goethe (apărută la Iaşi în 1862), simte nevoia recitirii anuale a lui Homer. într-un an — ne spune Iacob Negruzzi — parcurgea *Iliada* şi într-altul *Odiseea.*

Marea curiozitate a lui Pogor îl lipseşte oarecum de putinţa alegerii. în ciclul de conferinţe din 1864 expune *Inrîurirea revoluţiei franceze asupra ideilor moderne.* în 1866 vorbeşte despre *Arta la poporul elen* ; în 1867, despre dramele lui Shakespeare ; mai tîrziu, despre Schopenhauer. într-o zi înfăţişează — cel dintîi la „Junimea" — principiile evoluţioniste ale lui Buckle *{Conv. Ut.,* I, 8). După ce descoperise, prin Schopenhauer, budismul, el caută să-şi extindă informaţia, şi mai tîrziu, în 1883-1884, expune cititorilor *Convorbirilor,* după Burnouf, principiile acestei religii. Contemporanii l-au fixat totuşi mai cu seamă în postura unui liber-eugetător de extracţie voîtairiană şi pozitivistă. în această calitate evocă el în *Măgnitudo parvi (Conv. Ut.l,* 17), care trecea drept cea mai izbutită poezie originală a lui, atmosfera lipsită de viaţă a unei biserici bizantine, în contrast cu viaţa veşnic tînără pulsînd afara :

Sub streşina bisericii o biată rîndunică
Făcuse cuibul tainic, cu arte rotunzit,
Şi puii scoteau capul pe borta mititică
C-un dulce ciripit.

Cîntarea păsăruicii e bolta cea divină !
Religiuni, popoare pot a se nimici;
Lipsească chikr credinţa sub bolta bizantină —
Altarul este-aci!

Aci, în cuibul vesel se şterge-orice eroare !
A oamenilor visuri în timp se risipesc,

Dar „glorie natură", la răsărit de soare,
Toţi puii ciripesc.

Alteori, în puţinele sale creaţii originale, Pogor este un poet de teme preexistente (în felul parnasienilor contemporani), fie că evocă în *Pastelul unei marchize* farmecul lumii de altădată, fie că în *Melancolie* comentează poetic celebra compoziţie alegorică a lui Albrecht Diirer. Natură cultivată, dar diletantă (în orele libere picta şi într-un rînd îi vine în minte să înfiinţeze la Iaşi un atelier de pictură), Vasile Pogor a intrat în compoziţia morală a „Junimii" mai cu seamă prin influenţa lui personală, făcută dintr-un ascuţit spirit critic şi dintr-o mare voioşie. Caragiale îşi va reaminti de el cu emoţie. Astfel, cunoştinţa limitelor lui îl împiedică să dea mai mult decît ar fi putut face cu cinste. Omul este un modest. într-un album păstrat de Iacob Negruzzi, el înscrie această cugetare : „Nu este om mai deşert decît cel plin de sine însuşi". Consacrat cu preferinţă preocupării artistice şi literare, Pogor primeşte totuşi conducerea primăriei din Iaşi şi este în 'mai multe rînduri deputat, senator şi vicepreşedinte al Camerei, însărcinări pe care le execută cu oarecare indiferenţă. Dar cînd, în 1870, Manolache Costache Epureanu îl introduce în guvernul său, Pogor demisionează înainte de a intra în funcţiune.

4. THEODOR ROSETTI

Theodor Rosetti (1837-1923), „melancolicul Rosetti" — cum îl numeşte odată Maiorescu — n-a socotit niciodată scrisul drept adevărata sa chemare. Cumnat al domnitorului Alexandru Cuza, se înapoiază de la studiile sale în Franţa în anul Unirii, observînd la Viena ochiul atent al poliţiei îndreptat asupra sa. împrietenindu-se cu'ceilalţi întemeietori, el este acela care găseşte numele „Junimii". Intrat de tînăr în magistratură, Theodor Rosetti o părăseşte pentru a intra la 1875 în guvernul lui Lascăr Catargiu. Mai tîrziu este preşedinte al Curţii de casaţie, de mai multe ori ministru, prirrHministru şi guvernator al Băncii naţionale. Lucrărilor doctrinare el le acordă o preocupare cu totul intermitentă şi rară. Colecţia

Convorbirilor literare cuprinde în afară de trei articole de directive politice, publicate la mari intervale, amintirile sale din vremea Unirii, în 1909. în *Arhiva* (XII) publică scrisori de ale lui Costache Negrii

Scriind rar, el o face cu o siguranţă a condeiului, provenind din situaţia sa de mare boier chemat să-şi spună părerea ; dar, utilizînd metoda permanentă a junimiştilor, critica sa lucrează cu ideile generale ale filozofiei, nu cu argumentele de fapt ale istoricilor. în *Despre direcţiunea progresului nostru* (1874), el reia tema comună a criticii junimiste : „în loc de a dezvolta în sens modern datinile şi instituţiunile strămoşeşti, în loc de a căuta şi găsi formele sub care ideea modernă a statului s-ar fi putut introduce în conştiinţa poporului, noi am găsit mai lesne a împlânta *en bloc* şi fără cea mai mică cugetare critică formele prelucrate de alte ginţi, care oricît de perfecte ar putea fi, nu corespund nici trebuinţelor, nici trecutului, nici simţămintelor intime ale poporului nostru". îndreptarea nu i se pare totuşi cu neputinţă, dacă o bună îndrumare a politicii de stat ar găsi măsurile necesare pentru dezvoltarea vitalităţii şi originalităţii noastre ca popor.

Accentul pe care îl pune asupra nevoii de a îngriji capitalul biologic al naţiunii este una din ideile sale cele mai noi. în *Mişcarea noastră socială* (1885), aristocratul legat de vechile aşezări deplînge pierderea influenţei sociale a vechilor boieri, veştejeşte egoismul politicienilor şi recomandă spiritul solidarităţii sociale, care nu poate fi promovat — adaugă el — decît printr-o întărire a puterilor statului faţă de individ. în numărul în care *Convorbirile* îşi serbau jubileul celor douăzeci şi cinci ani de existenţă (1891), Theodor Rosseuri publică al treilea său articol, consacrat caracterizării unui fenomen izbitor al societăţii noastre : *Scepticismul la noi,* pornirea uşuratică a claselor mai înalte de a nega totul, pe care şi-o explică „drept efectul firesc al prea repedei dezvoltări prin care a trecut ţara noastră". Faţă de această stare de spirit el recomandă cultul sever al muncii. Ideile călăuzitoare ale „Junimii", accentuate de el într-un sens mai radical conservator decît la Maiorescu, trec astfel şi prin scrisul lui Theodor Rosetti, pe care cititorul de azi îl apreciază ca pe un document al curentului.

5. IACOB NEGRUZZI

încredinţînd lui Iacob Negruzzi (1843-1932) conducerea *Convorbirilor literare,* al cărei articol programatic îl iscăleşte, junimiştii făcuseră alegerea cea mai buna. Fiul lui Costache Negruzzi, întors de curînd de la Berlin, unde în timp de unsprezece ani trecuse prin toate treptele învăţămîntului pînă la doctoratul juridic, s-a dovedit prin stăruinţă, punctualitate şi pasiunea lucrului literar drept omul cel mai indicat pentru locul său. Profesor al Facultăţii de drept din Iaşi, avocat, de mai multe ori membru al Parlamentului, Iacob Negruzzi îşi dăruieşte partea cea mai bună a activităţii sale secretariatului *Convorbirilor.*

Junimismul este pentru el o stare de spirit. Reacţiunile lui spontane prefigurează de la început atitudinile caracteristice ale întregului grup. Cînd în 1865 face prima sa călătorie la Bucureşti, Pantazi Ghica îl introduce în cercul lui C. A. Rosetti. Şi el resimte deodată toate împotrivirile din care se vor alimenta polemicile de mai tîrziu ale *Convorbirilor.* Rosetti îl primeşte cu oarecare răceală, şi atmosfera din jurul vestitului bărbat politic îi displace profund. „Figurile foarte comuiie a celor mai multe din persoanele prezente — istoriseşte el în *Amintiri din „Junimea"* — cuvîntul sentenţios al lui Rosetti care vorbea şezînd pe un scaun şi ţiind un copil al său pe genunchi ; ascultarea religioasă a celorlalţi care stăteau în picioare ; rîsetele sporadice, zgomotoase şi aprobatoare ale acestora cînd Rosetti rostea un cuvînt de spirit îmi făcură un efect deplorabil şi ie;şii foarte nemulţumit."

Criticismul boierilor moldoveni se confruntă aci cu romantismul politic al muntenilor într-una din primele lor ocazii, încă din al treilea număr al *Convorbirilor* Iacob Negruzzi are prilejul unei precizări a tendinţelor sale şi ale grupului, în schiţa dramatică *împăcarea.* Unul din personajele acestei bucăţi numeşte Germania : „patria idealismului". Un altul găseşte că tineretul vremii este în prea mare măsură acaparat de exemplul francez : „Mai bine decît aţi lăsa să mai aibă putere una sau alta rămasă de la străbuni, vă place să introduceţi acele ce aţi învăţat în Franţa, fără a vedea de se potrivesc sau nu într-o ţară ca a noastră".

Negruzzi a fost un autor fecund. Operele sale, întrunite în seria celor şase volume de *Scrieri complete, 1894-1897,* conţin

proză literară, poezii, un roman, descrieri de călătorie, teatru original si tradus din Schiller *(Hoţii, Conjuraţia lui Fiesco, Cabală şi amor, Don Carlos, Măria Stuart).* Cele mai multe din aceste producţii au îmbătrînit cu totul. Nici un accent fraged nu se mai poate întîlni în baladele sau în poeziile lui lirice, în care poetul îşi cîntă necazurile iubirii în stilul artificial al unui Conaehi modernizat. Nici teatrul lui Iacob Negruzzi n-ar mai putea înfrunta azi proba scenei, nici romanul lui : ^ *Mikai^ Vereanu,* cuponzîod o istorie de anior prelungită din Italia în^Moldova, n-ar mai putea interesa un cititor actual. Mai atrăgătoare poate fi încă idila în cinci cînturi şi în versuri : *Miron şi Florica,* în care eroul îndrăgostit oîştiga pe soţia lui după ce o scapă de la înec, în timp ce rivalul care i se^opusese mai Jnainte renunţă cu mărinimie ; o compoziţie punînd în lumină sănătatea sufletească a societăţilor patriarhale după modelul idilelor lui Voss şi ale lui Goethe *(Hermann şi Dorothea).*

Partea cea mai bine păstrată a operelor lui Iacob Negruzzi o constituie totuşi *Copiile de pe natură,* schiţe de moravuri şi caractere în felul practicat cu atîta talent de Costache Negruzzi, în care autorul se recuză de Ia sarcina literaturii „mărețe",^ adoptînd cu modestie de bun-gust o atitudine naturalistă :

De-ţi plac în poezie ideile mărețe,
Frumoasele tablouri, precum închipuiesc
Acele geniuri mîndre ce-n zboruri îndrăzneţe
Olimpicele vîrfuri s-atingă năzuiesc —
Atuncea nu cu mine să stai la convorbire
Şi astă cărticică deoparte să o pui
Căci ea jos pe pămînturi reţine-a ta gîndire
Şi culmile înalte cu ea nu poţi să sui.

Copiile de pe natură sînt portrete satirice, mai ales din lumea politică şi judiciară *(Tache Zimbilă, Tiberiu Lehăiescu, IoniţăCocovei, O călătorie la Cahul),* din societatea mondenă a vremii *(Eroul fără voie, Cucoana Nastasica, Ghiţă Titirez),* alteori mici studii de caracter, ca de pildă al ipohondrului *(Cristachi Văicărescu,* care poate fi apropiat de neuitatul *Danul Scavinschi* al lui Costache Negruzzi). Uneori acleste compoziţii, a căror filiaţie porneşte de departe, din portretele clasice ale unui La Bruyere, adoptă forma versificată, ca în acel *Vespa-{ian şi Papinian,* în care deopotrivă cu satira atitudinii latinist-italieniste a patrioţilor şi democraţilor munteni este respinsă acuzarea de *cosmopolitism,* aruncată de atîtea ori junimiştilor, adepţii unui crez care îi făcea să scrie „simplu, neted, natural".

Tot atît de caracteristice pentru definirea atitudinii junimiste sînt în *Copii de pe natură* preocupările de limbă, ca în bucata *Gramaticale,* în care sînt urmărite franţuzismele în vorbirea femeilor, a magistraţilor, a avocaţilor şi a funcţionarilor ; sau ca în *Vorbe parlamentare,* unde sînt catalogate şi denunţate în absurditatea lor clişeele introduse odată cu regimul parlamentar, precum „susţin sus şi tare", „ mă fac forte", „a da cărţile pe faţă", „a se ascunde după deget", „a atrage atenţiunea", „fiul operelor sale" etc, tot atîtea ziceri tipice pe care (deputatul le subliniase în vorbirea colegilor săi, dar si în *Scrisoarea pierdută* a lui Caragiale, amintit _ într-un rînd. Din sfera caragialismului este şi pretenţioasa şi ridicola formă „trebuie pentru ca să mergem", de care rîde în *Artistul dramatic,* în sfîrşit, în seria *Scrisorilor* sale, el urmăreşte pe diferiţi „strică-limbă", pe latiniştii de la Academie, pe germanizatori, pe franţuziţi, dezvoltînd o acţiune paralelă cu a lui Maiorescu.

Scriitorul, care prin practicarea portretisticii morale depăna un fir clasic, rămîne în sfera aceloraşi idealuri de artă scriind *Satire* şi *Epistole* ca Boileau. Unele din cele dintîi vizează personalităţi contemporane : pe V. A. Urechia cts ale sale „fraze îngîmfate", sau pe B.-P. Hasdeu, căruia, contestîndu-i calitatea de creator genial, îi recunoaşte abia pe aceea de glosator. Altele satirizează în termeni generali pe politicieni, pe avocaţi, pe falşii prieteni, pe făţarnici, în *Epistole* scriitorul adresează omagiul lui Elisabetei-doamna, lui AJecsandri, lui N. Gane, lui Maiorescu, de al cărui nume este alăturat întîia oară acel al lui Lessing, sau cu învinuiri^ amabile prietenului A. Naum care, manifestînd odată veleităţi politice, primeşte reamintirea fericitei sale vieţi în frumoasa-i vie de la Copou, evocată în acest graţios pastel, care ne dă şi măsura artei de versificator spiritual şi amabil a lui Iacob Negruzzi, în momentele lui cele mai bune :

De cînd răsare ziua te văd cu îngrijire
Lvicrînd să ajuţi firea în mîndra-i dezvălire ;

Tai, sapi, îndrepţi, legi, sprijini gingaşii pomişori
Ce mina-ţi din sălbatici îi schimbă în roditori,
Colo de ierburi rele pliveşti florile tale
Ce vesel spre lumină îndreapt-a lor petale.
Şi cînd de arşiţi pleacă în jos pălită faţă,
C u apă din fîntînă le dai o nouă viaţă,
Acum strămuţi răsaduri, prăşeşti, greblezi, acum
Tai o crenguţă care obraznic iese-n drum ;
Aci cu maldă moale legi viţa încărcată
Care-ţi făgăduieşte rodire-mbelşugată ;
Iar cînd soseşte toamna şi-n vii culegători
Adună poama dulce şi-o pun în zăcători,
Priveşti cum fierbe mustul, zburdînd cu vioiciune
Ca tot ce-i în natură sumeţ, puternic, june.

Poet clasicizant în partea cea imai valabilă a producţiei sale, mai cu seamă poet didactic, în felul lui Horaţiu şii al lui Boileau, spirit măsurat şi discret, detestînd frazeologia şi urmărind-o, ca pe atîtea alte vitii ale naturii umane, cu o ironie care nu devine nici amarnică, nici violentă, Iacob Negruzzi, deşi n-a izbutit mai niciodată să impună creaţiile sale dincolo de timpul lor, a fost totuşi unul din lucrătorii cei mai harnici ai noilor idealuri junimiste. în cadrele create de el, de Maiorescu, de Carp, de Pogor, într-o măsură oarecare de Theodor Rosetti, se vor înscrie producţiile cele mai tipice ale grupului, uneori cu un remarcabil succes în dezvoltarea unor tendinţe preexistente, alteori cu abateri pe care timpul le va elimina, după cum vom încerca să arătam în tabloul junimismului în prima şi a doua lui generaţie, pe care dorim să-l zugrăvim acum.

c) Primii aderenţi junimişti

/. *POEŢII*

Primii colaboratori ai *Convorbirilor literare,* în aUara de întemeietori, sînt acei pe care îi putea pune la dispoziţie Moldova literară a epocii. Ca orice organism, „Junimea" devine ea însăşi asimilînd o substanţă străină. în această lucrare se păstrează ceea ce se potriveşte întregului, şi se elimină ceea ce nu-i convine. îndoita operă de asimilare şi eliminare nu este exercitată atît prin acţiunea conştientă a criticii literare, cît prin funcţiunile inconştiente ale vieţii care se dezvoltă. De această stare a lucrurilor ne convingem îndeajuns recitind pe primii poeţi şi prozatori ai „Junimii" şi deosebind în producţia lor, astăzi mai bine decît în propria lor vreme, aspectele care au avut un viitor şi acele care s-au îngropat împreună cu trecutul lor. Stăruia în Moldova de după jumătatea veacului trecut un ecou al acelei poezii erotice, exagerată în expresiunea sentimentului nestăvilit, prin care logofătul Conaehi delecta societatea boierească cu cîteva decenii mai înainte. Poezia de oftaturi, în probabilă legătură cu anacreontica neogreacă şi, desigur, cu cîntecul de lume al poporului, transmisă adeseori prin însoţirea ei cu muzica, nu este cu totul străină de concepţia primilor poeţi apăruţi în paginile *Convorbirilor.* Năzuinţe noi i se asociază însă, vizibile în întinsa operă de traduceri, la care ia parte întregul cerc al primilor eonrvorbirişti. O sinteză genială a lirismului popular cu cîteva din marile curente ale poeziei universale realizează abia Eminescu, în raport cu care unii poeţi ai grupului apar oarecum ca primele trepte ale construcţiei sale, după cum alţii, înregistrîndu-i ecoul, alcătuiesc pirima (manifestare a eminescianisimului. Se înţelege că Eminescu însuşi nu va putea fi studiat ca o simplă manifestare de grup, locul lui fiind mai departe, printre marii creatori, în vremea aceasta, Alecsandri impune la rîndu-i modelul său, şi o altă serie de poeţi ai primei „Junimi" se grupează sub semnul lui şi al poeziei de teme obiective, clasice şi exotice, de provenienţă romantică franceză, cu care inspiraţia lui Alecsandri prezenta atîtea afinităţi. încercarea de grupare a întregului material ne dă, prin urmare, aceste cadre :

î. Poeţi erotici şi ai cîntecului de lume.
2. Afini ai lui Eminescu şi eminescieni.
3. Poeţi obiectivi, clasici şi exotici.

1. Poeţi erotici şi ai cînteculni de lume

a) THEODOR ŞERBĂNESCU

Theodor Şerbănescu (1839-1901), ofiţer de carieră, este una din cele mai tipice apariţii ale epocii sale, care îi iubea versificaţiile, însoţite uneori de muzica lui Cavadia. Prilejul

de a-i citi scrierile adunate laolaltă s-a oferit însă publicului destul de tîrziu, cînd gustul general luase alte căi, în volumul postum *Poezii* (1902), publicat de prietenul T. G. Djuvara care, împreună cu D. C. Ollănescu, iscăleşte pagini introductive de prezentare. Filonul Conaehi, vechiul cîntec de lume boieresc, se întrevede uşor într-o bucată ca mult cîntata *Unde eşti ?* Poetul se tînguie amarnic :

Unde eşti ? Unde eşti ?
Pe la cele patru vînturi
Eu de line-am întrebat
Şi prin lacrimi, şi p?in cîrnuri,
Şi prin dmeros oftai.

O componentă nouă intră totuşi în sufletul lui Şerbănescu. Poetul traduce din A. de Musset, din Ada Negri, apoi din Heine (ciclul *Heimkehr — lnturnare)*, de care a fost alăturat uneori, dar fără justificări mai adînci. Romantica apuseană se vădeşte în alcătuirea lui sufletească prin sentimentul acelei nelinişti în mijlocul universului, cu îndemnuri de plecare în lumea largă şi pustie deopotrivă cu a sufletului, acel complex de simţiri pentru care germanii au găsit termenul *Weltscbmerz* şi care nu era numai al lui Heine :

Bate vîntul, bate tare,
Bate de la răsărit
$i-mi aduce dor de mare,
Dor de lung călătorit.

Duce-m-aş atunci în lume,
Pară să mă mai opresc,
Prin pustiuri fără nume.
Mari ca golu-mi sufletesc.

Poetul nu vrea linişte, ci furtună : „Eu voi furtuna, furtuna-4ni place / Să geamă-n spaţiu şi-n viaţa mea". Alteori el subtilizează asupra temelor amorului, în genul manierat al petrarchismului : un sărut durează o noapte întreagă, pînă la ivirea zorilor, încît poetul este în îndoială dacă luna însăşi, aprinsă de căldura acestei îmbrăţişări, nu s-a prefăcut în soare. Altă dată, poetul caută nemărginirea. Dar nemărginirea nu este oare în singurătatea inimii lui ? Mulţi oameni doresc nemurirea, nu însă şi poetul care împreună cu ea ar dobîndi

eternitatea iubirii şi chinului său. Un epicurean îi propune să se îmbete. Dar poetul nu s-a îmbătat oare de doi ochi femeieşti, încît nu se mai poate trezi niciodată ? Epoca găsea spirituale şi drăgălaşe aceste manifestări ale unui sentiment de cele mai multe ori fără adîncime şi demnitate, realizate printr-o putere verbală cu totul modestă.

b) N. SCHELITTI, M. CORNEA, AL. GREGORIADE-BONACHI, N. VOLEJNTI, MATILDA CUGLER

Tipul de poet căruia îi aparţine Şerbănescu proliferează bogat în jurul lui. El este reprezentat de oameni provenind din societatea „bună", ofiţeri şi magistraţi, uneori mari proprietari avuţi, oameni călătoriţi şi cultivaţi, înţelegînd poezia ca pe o delectare subţire. Ceea ce deosebeşte toată această generaţie diletantă de contemporanii lor din Muntenia este că prin cea dintîi se produce atingerea literaturii noastre cu literatura germană. Heine este, desigur, unul din poeţii cei mai gustaţi. Din operele acestuia traduce nu numai Şerbănescu, dar şi gălăţeanul Nicolae Schelitti (1837—1872), ofiţer, fost elev al unei academii militare germane, care în pasiunea sa stihuitoare se opreşte alteori în faţa lui Lessing, Goethe, Schiller, Uhland şi chiar a mai mărunţilor Herwegh, Claudius, Zedlitz, Prutz. Cînd i se întâmplă să rimeze pe seama sa, ca în bucăţile adunate în volumul *Poezii,* apărut la Bîrlad în 1888, producţia sa rămîne inferioară lui Şerbănescu, dar în acelaşi gen de romanţă sentimentală :

Cîte stele-s sămanate
Şi în ceruri sus lucesc
Toate svmi amorezate
Şi-ntre ele se iubesc.

O figură caracteristică de diletant este şi M. D. Corner (probabil 1844-1901), traducător şi el din Heine, poet franco-român (cf. *Poesies,* 1868), cîmtînd în solul vremii :

Am fost în lume şi eu odată
Cu suflet june şi plin de dor,
Credeam nîuncea că viaţa toată
Eitn vis dulce de lung amor.

JDevenit mai tîrziu mare avocat în Bucureşti, i se deschidea încă lui Panu, cu noile sale producţii, rămase nepublicate : „Panule — îi spunea el^— ia ascultă versurile astea care mi-au venit în minte în trăsură, cînd veneam la Curte".

Heinizant este şi magistratul gălăţean Al. Gregoriade-Bonachi (1841-1897), prieten şi corespondent al lui Iacob Negruzzi, traducător din Anacreon şi Apuleius, versificînd fără ecou pînă în epoca mai tîrzie a *Convorbirilor.*

Alt magistrat, mare proprietar rural, Nicolae Volenti (1847-1910), „gingaşul Volenti" — cum i se spunea la „Junimea" şi în parlamentul din 1888, în care se alege ca deputat carpist — traduce din Hugo, din Musset, din Coppee şi rimează în gustul timpului în cele trei broşuri de versuri ale sale *(Cîteva strofe,* 1874 ; *Poezii,* 1891 ; *Cîteva versuri,* 1903), uneori cu o sensibilitate delicată, ca atunci cînd i se adresează melancoliei :

Din toate ce rămîne ? Nimic. Un suflet rece.
Nenncrezător, învins;
O inimă deşartă ce nu poate să-nece
Melancolia neagră, pustiul sec şi-ntins.

După ce Alecsandri publică *Pastelurile* sale, în seria poeţilor care îl imită se găseşte şi N. Volenti, ca atunci cînd scrie într-un fel amintind prea de aproape izvorul inspiraţiei lui :

După dealuri ce nutreşte oi plăviţe, mari, mărunte,
A luminei ochi se pleacă şi se-nchide dispărînd.
Iar în vale rîul curge ş-o copilă pe-a lui punte
Chipu-n apă-şi oglindeşte, fără grijă surîzînd.

Felul acesta de poezie trebuia să-şi găsească şi o reprezentantă feminină. El şi-l află în Matilda' Culger (1853-1931), fiica unui german şi a unei poloneze, prima femeie care scrie versuri şi ^publică în revistele noastre, muză a Iaşilor literari de altădată, măritată cu filologul Burlă, apoi cu chimistul Petre Poni, fost^ ministru^ al Instrucţiunii publice. Matilda Cugler era o femeie instruită, cu întinse cunoştinţe în mai multe limbi şi literaturi străine. Maiorescu o remarcă în *Direcţia nouă,* identificînd în producerile ei, cum ar fi putut de altfel să facă în atîtea^ opere ale timpului, influenţa lui Heine şi a lui jLenau. Apărînd din primul an al *Convorbirilor,* publică pînă în 1890. în 1871 tipăreşte la Iaşi singurul ei volum de

Poezii. în talentul Matildei Cugler funcţiunea poetică este spontană şi abundentă : „Totul — spunea ea — la mine se preface, vrînd-nevrînjd, în poezie". Ca la toate femeile literate poezia ei se deosebeşte prin vehemenţa sentimentului direct :

Eu le-am blestemat pe tine,
Şi credeam că te urăsc,
Dar blestemu-i pentru mine
Eu blestem, căci te iubesc.

Cum aş face drum prin munte,
Lacrimile l-ar săpa,
Peste mări aş face punte,
Punte cu durerea mea.

Duce-m-aş şi zi şi lună !
Ani şi ani ! ca să-ţi mai spun
Şi de ura mea nebună,
Şi de dorul meu nebun !

c) D. PETRINO

O figură deosebită şi un glas cu un alt timbru sînt acele ale lui D. Petrino (1844-1879), fiul unui proprietar rural din Basarabia şi al unei fiice a lui Eudoxiu^ Hurmuzaki. La moartea acestuia din urmă, moştenind proprietăţi în Bucovina, familia se mută acolo şi tînărul se formează sub influenţe locale. Căsătorit de tînăr, Petrino se duce la Viena unde^risipeşte într-o viaţă dezordonată o avere moştenită de la o rudă bogată. Aci încearcă el durerea de a-şi pierde soţia, şi evenimentul marchează întreaga lui operă, consacrată în cea mai mare parte evocării îndurerate a tinerei soţii.^înapoiat la Cernăuţi şi intrînd în conflict cu familia, hotărăşte să se mute la Iaşi, unde apare la 1875 ca reprezentant al Bucovinei, primeşte postul de director al bibliotecii Universităţii, şi în această calitate porneşte nedrepte urmăriri împotriva lui Eminescu, apoi este însărcinat cu suplinirea catedrei de literatură română a lui Andrei Vizanti, pe care cînd trebuie s-o părăsească protestează ca de o nedreptate. Moare în Bucureşti, în 1879, istovit de viaţa pe care o dusese, şi este îngropat la Bellu.

Natură procesivă şi orgolioasă, purtînd sus blazonul durerilor sale, praoticînd mai multe feluri ale excesului, printre care pe cel al alcoolului, D. Petrino face parte din categoria „poeţilor blestemaţi" ai epocii. în scurta sa existenţă este mereu preocupat să dea la iveală opere noi. După moartea soţiei publică în 1869 o plachetă de versuri : *Flori de mormînt.* în anul următor tipăreşte o nouă colecţie lirică : *Lumină şi umbră.* în 1875 apare *Râul,* poem romantic mărturisind remuşcările unui deboşat, în felul lui *Rolla* al lui Musset. în 1876 publică *La gura sobei,* poem eroic pe o temă din istoria naţională. în 1879 apare *Legenda nurului* (încă o dată se profilează umbra lui Conaehi !), curioasă compoziţie care, anunţînd mereu intrarea în subiect, n-ajunge să-l trateze niciodată. Din toată această activitate, concentrată în cea mai mare parte în volumul de *Poezii* de la Şaraga, precedat de introducerea lui Gh. Sion, alegem astăzi destul de puţin. Ca reprezentant al Bucovinei şi proscris în propria lui ţară, Petrino înstrunează lira elegiacă, adresîndu-se unui amic din patria-mumă :

Durerea-mi n-are margini, durerea-mi n-are nume,
Cit încă pe Suceava un secol otrăvit
Senlenţa sa de moarte ya susţinea în lume,
Şi pînă cînd călăul va fi nepedepsit.

Poetul este un cîntăreţ al ialei sale, evocînd pe tînăra soţie pierdută în strofe care au accentul sincerităţii, ca aceasta unde versul final poate fi subliniat :

Şi fiinţa-i dulce ce-n zile senine
De amor fierbinte ardea ca de foc,
S-a răcit deodată chiar şi pentru mine,
A-ngheţat izvorul scumpului noroc.

Niciodată durerea sa n-are alinare. Chiar în mijlocul armpniei zimbitoare a firii cere mormîntului şi întunericului să-l înghită, ca în poezia *Suspinuri,* remarcată de epocă :

Glas voios de armonie
Zboară-n aer, zboară lin,
In natură veselie
Şi în inimi simpatie
Schimbă lumea-n rai divin,
Dar la glasuri de iubire,
*De extaz şi fericire**

La obşteasca sărbătoare
Numai eu, cu nepăsare,
Nvtmai eu răspund plingînd :
,,Vino, umbră de mormînt,
Şi mă ia de pe pămînt".

Alteori el îşi propune să meargă pe cîmpul de bătaie, să se îmbete de oroarea locului şi să se umple de ură împotriva acelora care „n-au plătit cu viaţă o oară de noroc". Stăpînit de o neagră mizantropie şi de un pesimism neconsolat, Petrino nu dă înapoi nici în faţa impietăţii, proferînd blestemul său : „Şi cioclul fericirii e însuşi Dumnezeu !" Cu toate aceste atitudini, poezia sa, bucurîndu-se de oarecare notorietate cît timp a trăit poetul, n-a putut să se impună mai tîrziu posterităţii, şi vremea noastră judecă cu răceală elegiile sale inspirate de un sentiment indiscret şi exagerat, scrise într-un stil al cărui neajuns principal este prolixitatea.

2. **Afini ai lui Eminescu şi primii eminescieni**

a) SAMSON BODNĂRESCU

Natura s-a încercat într-un exemplar mai puţin desă\îrşit înainte de a-l izbuti pe Eminescu. Samson Bodnărescu (1844-1902), fiu de plugari bucovineni, aducea din locurile unde vede lumina zilei, din formaţia şi unele trăsături ale firii lui o bună parte a elementelor care constituiesc sinteza eminesciană. După studii la Cernăuţi, Bodnărescu vine la Iaşi în 1866 şi încă din primul an al *Convorbirilor* numele lui poate fi citit în josul unor pagini de proză : *Suferinţe,* amintind pe acele ale *Tînărului Werther* de Gcetfoe. Ajutorul material al lui Casu, mijlocit de „Junimea"^ îi permite lui Bodnărescu sa studieze la Viena, apoi la Berlin, unde în 1870 îşi trece doctoratul în filozofie. înapoiat în ţară este pe rînd director al bibliotecii Universităţii, apoi al Şcolii normale de la Trei Ierarhi, găzduind pe Eminescu şi pe Miron Pompiliu ; apoi, de la 1879, director al liceului „Başotă" din Pomîrla, pînă la moartea lui.

Activitatea lui Bodnărescu este destul de scurtă. După 1879, izvorul lui poetic se istoveşte cu totul şi scriitorul se gîn-

deşte sănşi adune în volum operele, ceea ce *şi* face în 1884, sub titlul *Din scrierile lui Samson Bodnărescu,* un volum apărut la Cernăuţi şi cuprinzînd, împreună cu poeziile, două drame : *Rienzi,* după romanul englezului Bulwer, şi *Alexandru Lăpusneanu,* după nuvela lui Costache Negruzzi — încercări de dramatizare folosind o tehnică shakespeariană, cu scene de popor, cu episoade fantastice sau lugubre.

Figura lui Bodnărescu este una din cele mai fixate în trăsăturile ei tipice de către memorialiştii „Junimii", încît o încercare de revizuire a procesului său va constitui totdeauna o întreprindere dificilă. Poetul şi omul ne vor apărea mereu aşa cum i-a zugrăvit Panu, sub trăsăturile unui spirit nebulos, lovit de perplexităţi irezolvabile, aşteptînd într-o tăcere încremenită verdictele critice ale lui -Maiorescu, un amestec de gravitate şi sfială, pe care portretistul 1-a înfăţişat cu umor. Recitirea operelor ne duce însă la o concluzie sigură : ceea ce trebuia să devină cîntecul eminescian, poate şi sub influenţa modelelor comune ale poeţilor romantici ai Germaniei, răsună mai întîi în versurile lui Bodnărescu. încă din anul al treilea al *Convorbirilor — Cheia legilor* anunţă muzica eminesciană :

înţeleptul mi se plînge
Că nu poate să dezlege
A naturei mai adîncă
Şi mai tainică-a ei lege.

Şi eu rid in al meu suflet
De-nţeleapta sa orbire,
Şi îl las plecat la masă,
Şi mă duc unde-i iubire.

Şi misterii mai profunde
Aflu — şi adînca lege —
In priviri, şi o scrisoare
Ce-nţeleptul n-o-nţelege.

Este sigur că Bodnărescu a fost un poet de talent, mai cu seamă în mica poezie lirică, de tipul liedului heinian, unde accentele sale pot emoţiona şi astăzi, ca atunci cînd ne arată *De ce creşte durerea :*

Printre cre?igile uscate
Cîntă vîntul vers duios,
Glasu-i sufletu-mi străbate,
Simt un tremur dureros,

Şi ma-ntorc către grădină
Crengi întreb, întreb şi vînt
Aşa greu de ce suspină,
De ce-i jalnic al lor cînt ?

Nu-mi răspund. O frunză vine,
Se opreşte lîngă mine,
Şi în faţa ei cetesc,
Vînturi, crengi de ce jelesc.

Şi de ce mi se mîhneşte
Sufletul aşa de mult,
Şi de ce durerea-mi creşte
Făr' de margini cînd le-ascult.

Cu timpul poezia lui Eminescu, cu care Bodnărescu avea atîtea afinităţi, îl trage prea mult în cercul ei şi în cele din urmă îi acoperă cu totul glasul, încît, după 1879, cînd inspiraţia lui Eminescu se impune definitiv, emulul său socoteşte probabil că nu mai are de ce scrie. Unele din amănuntele poeziilor mai tîrzii ale lui Bodnărescu fac de-a dreptul impresia unor efecte de falsă memorie, ca atunci cînd ni se vorbeşte despre „lumina blînd-a lunei", de „două umbre strîns-alături", trecînd ,,în taină", pe „malul singuratic", de o poveste spusă „jalnic" : tot atîtea elemente de vocabular şi figuraţie care dovedesc că poetul trăia sub puterea unei fascinaţii. Aceeaşi influenţă explică şi veleitatea de a da o poezie filozofică, ca în Ce *poate fi — va fi,* comentată de „Junimea" într-o şedinţă memorabilă. Cine este oare bătrînul care vorbeşte aci în limbaj sibilin ? Ce adevăruri anunţă el ? se întreabă terorizaţi junimiştii. Eminescu observă că poezia nu trebuie să fie totdeauna *clară.* Maiorescu intervine pentru a interzice poeţilor să dea explicaţii cu privire la înţelesul concepţiei lor. Astăzi, întreaga discuţie ni se pare de prisos. Poemul este o greoaie alegorie a transformărilor eterne în lume. Bătrînul vesteşte :

O, inimă slabă ! De ce presupui
Pieirea ş-acolo pe unde ea nu-i ?
De ce dacă moartea pe tine te-nvinge,
Crezi tu că de lume se poate atinge ?
De ce ţi se pare că este pieire
Schimbarea de forme în vecinica fire ?

Acelaşi este şi tîlcul lui *Ahasveros în veacul nostru,* poem din ciclul tematic al unei revolte byroniene, în care jidovul rătăcitor, Ahasveros, în luptă cu Dumnezeu îi contestă puterea de a distruge, totul fiind supus în univers soartei eterne a transformării. O notă nouă încearcă să introducă Bodnărescu prin aşa-zisele sale *Epigrame,* hexametre pe motive erotice şi filozofice, uluitoare pentru capetele latine ale „Junimii", ce] puţin pînă cînd Xenopol le identifică speţa, derivîndu-le din *Xeniile* lui Schiller şi Goethe.

b) VERONICA MICLE

în procesul care i se înscenează lui Maiorescu în 1864 se prezintă ca o martoră a acuzării o fată îndrăzneaţă, o elevă de 14 ani, Veronica Cîmpeanu, devenită apoi soţia bătrînului profesor de matematici Ştefan Miele. îndrăgostită şi îndrăgită de Eminescu, peripeţiile acestei iubiri, pe care cei doi amanţi le-au fixat în unele din versurile lor şi într-o corespondenţă curînd publicată in fragmente, au umplut cu zgomotul lor epoca. Unii au mers atît de departe încît au atribuit acestei iubiri zguduirea care 1-a adus pe Eminescu la nebunie. Alţii au pus pe seama aceleiaşi cauze consumpţiunea tinerei poete, moartă înainte de 40 de ani.

Veronica Miele (1850-1889) este primul poet eminescian, primul discipol al marelui poet. Bodnărescu era un emul, nu un ucenic, cu toate influenţele absorbite din opera aceluia, în volumul de *Poezii* apărut în 1887 la Bucureşti, cititorii puteau urmări episoadele iubirii care o făcuseră celebră pe poetă, dar stilizate şi tipizate în factura poetică a epocii şi cu mijloace întru nimic mai prejos de acele ale tuturor poeţilor care creaseră în aceeaşi vreme nivelul liric general. Poeta îşi cîntă iubirea sa acordîndu-şi lira în gama eminesciană :

Ar fi destul ca un cuvînt
Şi-o lacrimă de foc
Să-ţi spuie că pe-acest pămînt
Eşti singuru-mi noroc.

Viziunea vieţii ca o poveste istorisita de altcineva, ca în renumitele versuri ale *M.elancoliei,* apar şi într-o stroîa a poetei;

Şi cum s-a stins ca o poveste
Amorul cel nemărginit
De-ţi pare că e o poveste
Ce alţii ţl-or fi povestit.

Mai deseori cîntă ea deznădejdea sfărîmării legăturilor, o ură în care redescoperă iubirea şi o sete de răzbunare atît de mare încît abia amorul de altădată ar putea-o stinge :

/ubirea-mi plină de căldură
S-o pot din calea vremii-ntoarce
Ar siinge-cibia cumplita ură
Ce azi în sufletul meu zace.

Şi cînd mi-aduc de tine-aminte
Mă îngrozesc de-a mea simţire...
Poate chiar sufletu-mi mă minte,
Şi ura-mi nu-i decît iubire.

Deodată se întîmplă catharsisul sentimentelor. Recunoaşterea geniului mai presus de ea impune seninătate? simţirii, şi într-o poezie datată din 28 august 1885 ea se adresează cu mărinimie iubitului ei:

Geniu, tu, planează-n lume ! Lasă-mă în pradă sorţii
Şi numai din depărtare cînd şi cînd să te privesc,
Martora măririi tale să fiu pîn'la pragul morţii
Şi ca pe-o minune-n taină să te-^ador, să te slăvesc.

3. Poeţi obiectivi, clasici şi exotici

a) ANTON NAUM

Anton Naum (1829-1917) stă pe o altă linie a tradiţiei junimiste, deosebită de aceea a vechiului cîntec de lume sporit cu elemente ale romanticii germane, care şi-a găsit şi ea con-

tinuatori pînă într-a doua generaţie a grupării. Coborîtor dintr-o familie macedoneană, născut în Iaşi, unde este elevul Academiei Mihăilene, Naum îşi continuă studiile la Paris. Se înapoiază în Iaşi pe la 1865 şi este îndată întrebuinţat în învăţămîntul oraşului unde, tîrziu, în 1897, ajunge să ocupe catedra universitară de limbă şi literatură franceză, deţinută mai înainte de Ştefan Vîrgolici. Membru al Academiei Române din 1893, Naum profesează pînă în 1908, cînd încetase de mai mult timp să publice*

Naum a fost unul din traducătorii cei mai harnici ai epocii. Tîlmăcirile sale din Andre Chenier, pentru care simţea o deosebită afinitate, din La Fontaine, Lamartine şi Musset, apoi *Arta poetică* a lui Boileau, fragmente din *Mireille* de F. Mistral, *Onoarea şi banii* de Fr. Ponsard apar în volumul *Traduceri,* 1890, după ce văzuseră lumina zilei în *Convorbiri literare* şi în broşuri anterioare, începînd din 1875. în 1890 publică un volum de *Versuri,* apărute mai întîi în *Convorbiri.* Un lung răstimp de elaborare a consacrat Naum *Povestei vulpii,* epopee eroicomică, 1902, adaptare a vechiului motiv medieval, poate după *Reineke Fuchs* a lui Goethe, mai sigur după *Le Roman de Renart* al francezilor, compoziţie didactică, fără umor real şi care n-a putut deveni populară, interesantă cel mult prin încercarea de a localiza vechea fabulaţie apuseană şi prin unele din accentele ei satirice în care se exprimă cîteva din resentimentele „Junimii" (ieşiri antipoliticianiste, împotriva lui Hasdeu etc). Dar nici satira nu era latura tare a autorului, cunoscut mai degrabă ca un caracter discret şi ca un spirit învăţat, încît ideea de a scrie o operă burlescă şi satirică era, în raport cu felul lui de a fi, o falsă idee, explicabilă la un autor care pornea totdeauna de la modele literare.

Naum este tipul poetului academic, luorînd pe teme generale, folosind un material pus la dispoziţie de istorie, de arheologie, de amintirile studiilor clasice, niciodată de experienţa directă a lucrurilor. în *Aegri somnia,* apărut în broşură separată încă din 1876, ni se povesteşte o călătorie fantastică pe aripile unui demon, care îi arată pe rînd vechea lume romană, Egiptul, Atena, Ierusalimul, Caucazul, unde aude glasul lui Proimeteu, numit un Grist al Păgînătăţii, apoi Walhaia nordică, Spania şî Polonia, pentru a conchide cu un sentiment de zădărnicie în faţa imensului cimitir al istoriei •— totul în versuri în care nu poţi niciodată sublinia o impresie personală. Alteori

poetul îşi alege un singur sector al pitorescului istoric, oriental. Spania arabă sau lumea latină, speculînd efectele de onomastică şi toponimie ale civilizaţiilor respective şi izbutind cel mult să imite cu oarecare abilitate tonul odei horaţiene :

Vino ! mi-am luat de noapte o tunică străvezie,
Cu mirt verde şi cu laur patul l-am împodobit !
Iar Laycisca ţine gata lîngă cupa aurie
Amfora cu două toarte cu vin vechi pecetluit!

b) D. C. OLLĂNESCU-ASCANIO

Focşăneanul D. C. Ollănescu-Ascanio (1849-1908), fost student al Universităţii franceze şi belgiene, de unde se întoarce doctor în drept în 1873, magistrat, primar al Tecuciului, membru al Academiei Române din 1893, ministru plenipotenţiar la Atena din 1889, trece drept una din figurile literare dezvoltate în umbra lui Alecsandri. *Convorbirile literare* au adăpostit producţiile mai multor devotaţi ai operei şi personalităţii lui Alecsandri, recrutaţi deopotrivă din lumea diplomatică, un G. Vîrnav-Liteanu (1840-1905), fost ministru la Berlin, cu mai multe studii asupra operei poetului ; un G. Bengescu (1844-1916), învăţatul bibliograf al lui Voltaire, cu o întinsă încercare asupra vieţii lui Alecsandri, de la care pornesc şi astăzi cercetătorii acesteia. în rîndul adepţilor lui Alecsandri ia loc, ca poet, şi Ollănescu-Ascanio care, în afară de scrierile sale teatrale, despre care va veni vorba într-un alt complex, îşi adună versurile publicate în *Convorbiri* între 1878 şi 1898 în volumul de *Poezii* din 190L Ca şi maestrul său, Ollănescu cîntă *Fîntîna Blanduziei* sau *Latina gintă,* pe care i le dedică, apoi pe *Fiul lui Peneş Curcanul,* într-un ciclu de poezii patriotice care rezervă unele accente şi războiului din 1877-1878. Alteori el scrie pasteluri, şi condeiul lui aleargă încă o dată pe făgaşuri săpate de înaintaşul Alecsandri :

Ninge, de trei zile ninge !
Grabnici fulgii de zăpadă,
Scărmănaţi ca dintr-un caier şi daţi viscolului pradă,
Se împrăştie în zare deşi, cu zborul tremurat,
Aşternînd covoare albe iernei, fată de-mpărat.

Urmînd acelaşi model şi urcîndu-se, prin el, pînă la Hugo al *Odelor şi baladelor,* el cîntă *Bosforul,* pe care îl cunoscuse de altfel în timpul uneia din misiunile sale diplomatice ; improvizează *Cîntece de harem* şi i se adresează *Leilei Mesh Urne.* Ca şi Naum, Ollănescu-Ascanio porneşte totdeauna de la modele literare şi acestea, cînd nu sînt găsite în romantismul francez, din care odată va tălmăci pe *Ruy-Blas* al lui Hugo, el le află în poeţii latini, la un Catul, din care va adapta renumita *Paser Lesbiae* şi mai cu seamă la Horaţiu, din care traduce, cu mijloacele lui Alecsandri, epistola *Ad Pisones,* 1891, apoi *Ode, epode* şi *Carmen saeculare,* 1891, pînă a nu stihui ca poetul latin în propriul său nume, adresîndu-se unui confrate *{Ad poetam)* :

De cînd te-ai făcut prieten cu Ipachus cămătarul,
Cu Nycandru de la Rhodos, vînzătorul de copii,
Cu Rutillus istrionul şi cu Gellion barbarul.
Pe la mine se-mplineşte anul de cînd nu mai vii.

Lipsit de o adevărată personalitate poetică, mimetic, lui Ollănescu-Ascanio i se întîmplă să înistruneze lira sa şi în alte tonalităţi. Uneori ni se pare a-l auzi pe Depărăţeanu, ca în cadenţele săltăreţe ale *Bosforului,* alteori îl auzim pe Eminescu, mai tîrziu pe G. Coşbuo, ca atunci cînd îi spune mamei sale :

Aşa e, mamă, te-am uitat,
Nici sărutări, nici vorbă bună
De-atîta vremi nu ţi-am dat,
Povaţa nu ţi-am ascultat
Şi-acum ca pasărea nebună*
Cu aripi rupte de furtună,
Vezi, am picat.

Poezia *Aşa e, mamă* datează din 1896 şi este una din primele în care putem surprinde difuzarea modelului coşbucian. Experimentator al tuturor formulelor, Ollănescu încearcă într-o zi ceva ca versul liber *(Amori,* 1896), şi de la Atena, urmîndu-1 pe Eminescu, trimite *Satire* în contra lumii noi, a politicienilor, a jurnaliştilor, a tuturor formelor declasării, ca în mai lunga *Satira II,* unde ni se povesteşte tristul destin al copiilor lui Hagi Niţă Mălureanu, nenorociţi pentru a fi părăsit cadrul de viaţă al cinstitului negustor, tatăl lor, atras şi el în prăpastie. Satira este o manifestare, rămasă fără ecou, a conservatorismului epocii, afirmînd necesitatea claselor sociale fixe.

c) N. BELDICEANU

Printre poeţii care după 1870 scriu pasteluri ca Alecsandri este şi suceveanul N. Beldiceanu (1845-1896), profesor în Iaşi, prieten al aspirantului universitar E. Gruber, cu care face experienţe psihologice în materia cenesteziilor, încercînd mai tirziu să fundeze el însuşi un cerc literar autonom. în volumul de *Poezii* din 1893, reprodus şi sporit în ediţia Minervei din 1914, subliniem mereu urma influenţei lui Alecsandri, ca în pastelul *Stejarii:*

La răsăritul zilei, acolo unde vie
Lumina izvorăşte ca blinda bucurie
Şi lasă ca s-apară pe cerul luminos
O rază aurie de soare călduros ;

Acolo, pe o culme ce spre apus coboară,
Se vede o frumoasă pădure seculară,
O ceată voinicească de uriaşi stejari
Ce luptă bărbăteşte cu vînturile mari.

Pe coaja lor bătrînă, ei poartă lungi şi late
Scrijelituri în formă de răni cicatrizate,
Şi ramuri înverzite, ca nişte braţe tari
întind ±pre apărare puternicii stejari.

Omul era croit însă dintr-un lemn mai tare. Cînd trece Ia *Contemporanul* lui Nădejde, el încearcă o formulă proprie, alimentată din ideologia socialistă a timpului, ca în poemul *Lăutarul,* înfăţişat cîntînd pentru o pîine cînd copilul său zace mort acasă ; ca în *Amurgul veacului,* în care profetizează o lume nouă, sau ca atunci cînd i se adresează *Lui Eminescu,* cu exhortaţii de a se ridica deasupra nemulţumirilor prezentului şi de a se pune în slujba noilor idealuri. Altă dată el concepe ideea unui vast poem ştiinţific, rămase neterminat : *Pămîntul,* în care îşi propunea să evoce întreaga istorie a planetei noastre, aşa cum începuse s-o cunoască din propriile săpături la Cucuteni (jud. Iaşi), unde descoperise cel dintîi urmele unei civili-

zații preistorice pe tărîmurile noastre. Ca artă literară, Beldiceanu nu aduce mari eîştiguri capabile să-i impună un loc, nici de data asta, dar cînd, trecînd peste modele sau ideologii, el cîntă dintr-un impuls viu simțit al inimii sale, ca atunci cînd deplînge moartea copilului său Sorin, marea durere a vieții lui, versurile sale anunţă în chip destul de curios pe Arghezi din *Duhovnicească r* -

Sub aşternutul de gheață,
Cine te ține pe brață ?
Cînd plînge vîntu pe morminte,
Cine vine să te alinte ?
Gingaşele-ți glume cui,
Dragule, tu le spui ?

Printr-unul din acele gesturi sfărîniătoare de cadre constituite, cum erau la îndemîna omului mai robust din el, Beldiceanu concepe ideea versificației *poliritmice,* un fel de verslibrism al epocii, şi deschide astfel o perspectivă către noile tehnici ale poeziei.

//. PROZATORII

a) LEON NEGRUZZI, N. D. XENOPOL, I. POP-FLORENTIN, MIRON POMPILIU

După cum poeții minori ai primei generaţii junimiste, cultivînd romanța şi mijlocind contactul cu romantica germană, întocmesc atmosfera lui Eminescu, prozatorii mai mărunți ai grupului creează perspectiva în care vor lua loc Gane, Slavici, Creangă. Aceştia, şi nu Caragiale. Autorul *Momentelor* va porni de la un alt punct şi va reprezenta o altă îndrumare decît aceea a romantismului moldovenesc, cu multe elemente populare, reprezentat de un Leon Negruzzi, I. Pop-Florentin, Miron Pompiliu.

Cel dintîi, fratele mai mare al lui Iacob Negruzzi, moare în vîrstă de 50 de ani, în 1890, după ce, într-o viață consacrată însărcinărilor publice şi politice, găsise şi timpul necesar unor

compuneri nuvelistice, publicate toate în *Convorbiri* din primul an al apariției revistei pînă la 1882.

Maiorescu, care îi scrie necrologul, socoteşte că nuvelek sale sînt dependente de modelele romantice ale Apusului, nu de realismul lui Balzac-Flaubert-Zola. O bucată ca *Vîntul soartei* (1867), evocînd destinul mai multor tineri studenți la Paris, care după zece ani de viață se reîntîlnesc pentru a-şi istorisi încercările lor, este plină de episoade romantice, de iubiri nefericite, de dueluri, de prăpădiri ale unor mari averi la jocul de cărți, de dispariții în lumea largă, dar şi de regăsiri şi răscumpărări prin iubire, cum încă înainte de 1830 Costache Negruzzi stabilise modelul. în *Evreica* (1868-1869) se produce însă o întoarcere către observația directă a realităților locale, o îndrumare pe care autorul nu izbuteşte de altfel s-o dezvolte.

Pe această din urmă linie se situează la un moment dat N. D. Xenopol (1858-1917), fratele mai mic al istoricului şi filozofului, la începuturile lui poet liric, rimînd sprinten, mai tîrziu ziarist şi om politic, ministru al Comerţului şi industriei în guvernul lui Titu Maiorescu (1912-1914), apoi reprezentant al țării în Japonia, în timpul războiului întregirii, mort la Tokio.

în 1879, N. D. Xenopol publică în *Convorbiri: Păsurile unui american în România,* cu intenții de caracterizare a mediului nostru din unghiul uimirii unui străin foarte deosebit de noi $i, prin urmare, după modelul *Scrisorilor persane* ale lui Montesquieu.

Nuvela istorică este încercată în aceeaşi vreme de poligraful I. Pop-Florentin (sau Florantin, 1843-1936), mai tîrziu autor de romane, de drame, chiar de epopei şi de tratate filozofice, deocamdată al povestirilor dacice *Decebal* şi *Tuhutum,* unde interesul este susținut mai ales de limba şi amintirile de viață populară, aduse de tînărul profesor şi doctor în filozofie de la Viena, din locurile naşterii lui în munții Haţegului.

în afară de Pop-Florentin, Iaşii junimişti mai adăpostesc în aceeaşi vreme şi pe un alt profesor ardelean, pe Miron Pompiliu (1847-1897), pe adevăratul său nume Moise Popovici, bihorean din satul Şteiu, fost student la Oradea şi Budapesta, apoi la Iaşi, unde începe să dea *Convorbirilor* material folcloric

versificat, cules în Bihor, din care se poate sublinia bucata *Bradul,* cu probabile influențe asupra lui Eminescu în *Ce te legeni, codrule!,* apoi traduceri din Uhland, Heine, Lenau, Platen^Goethe, Ruekert şi Geiibel ; apoi slabe poezii originale şi, în fine, cîteva basme, culese tot de pe locurile naşterii lui, *Ileana Cosinzeana* (1872), *Codreana Sînziana* (1875), cărora li se adaugă în *Familia* din 1886 : *Păcală* şi *Amăgială* — simple materiale, nu încă prelucrări personale în felul lui Creangă. Dintre top aceşti primi prozatori ai grupului, o personalitate mai puternică ne îhtîmpină abia cu

*
*

b) N. GANE

^

Coborîtor al unei vechi familii boiereşti, Nicu Gane s-a născut la 1 februarie 1838, în Fălticeni. La vîrsta de cinci ani învaţă pe *az, buche, vede, glagore* de la părintele Neofit Scriban, directorul primei şcoli primare din Fălticeni, învăţătură completată cu elementele limbii germane predate de Ziegmary, pasionat vînător. La Iaşi intră în pensionatul francez al lui Jordan^ unde are prilejul să citească pe clasicii şi romanticii francezi, mai ales aceştia din urmă cu un rol însemnat în formaţia sa literară. Scurtă vreme secretar ai francezului Dodun Deperieres, directorul închisorilor în acea vreme, Gane renunţă la însărcinările sale, după ce într-o noapte primeşte vizita cumplitului Gavril Buzatu, călăul ţigan de sub domnia lui Mihai^ Sturdza, care îi scoate, cu prefăcută vorbă dulce, trei sorcovăţi. Episodul este narat cu haz în amintirile povestitorului. înapoiat la Fălticeni şi hotărît să se consacre deocamdată vînătorii, scriitorul primeşte mai tîrziu diferite însărcinări în magistratură şi administraţie ; este mai întîi judecător la Suceava, apoi prefect aci şi la Dorohoi, apoi membru al Curţii de apel din Focşani, apoi al aceleia din Iaşi, unde în 1865 face parte din prima formaţie junimistă. Instalat definitiv în Iaşi, el este în repetate rînduri primarul capitalei Moldovei, în 1887-1888, Gane este ministrul Domeniilor în guvernul liberal al lui Ion Brătianu, ceea ce aduce supărare junimiştilor şi încetarea colaborării sale la *Convorbiri.*

*

Reapariţia lui Gane în literatură, într-un grup solidar, se produce abia în 1906, odată cu noua înjghebare a *Vieţii româneşti,* pusă la cale în casele sale. Gane îşi adună nuvelele în

două volume, apărute în 1880. în 1885 publică la Socec o nouă ediţie, în trei volume, care alcătuiesc baza^numeroaselor reeditări de mai tîrziu. După 1900 urmează însă şi alte tipărituri, printre care amintirile sale în *Pagini răzleţe,* 1901 ; *Zile trăite,* 1903; *Păcatele mărturisite,* 1904, apoi traducerea *Infernului* lui Dante, 1906, la care lucrase mulţiani. Din amintirile sale Gane apare ca un om al generaţiei Unirii, păstrînd în inima sa icoana lui Cuza-vodă, şi ca un cald patriot privindcu emoţie şi recunoştinţă către faptele creatoare ale generaţiei lui.

Deopotrivă cu alţi povestitori din prima „Junime", Gane începe prin a cultiva, împreună cu versificaţii în gustul vremii, povestirea romantică, precum în *Fluierul lui^ Ştefan* (1867), unde o fată de ţară care primise fluierul iubitului ei luat la oaste înţelege că acesta a murit cînd fluierul încetează să mai cînte : „Sînt pierdută, vai ! strigă ea cu o voce de nebună... Fluierul nu mai cîntă L. O, visul, visul meu nenorocit !... Ştefan a murit... Iată, îl văd curgîndu-i sînge din piept... Dumnezeule, ce ţi-am greşit ? — Şi biata Măria, cuprinsă de o nemărginită disperare, se zbuciuma necontenit. în zadar Victor căuta s-o liniştească ; durerea ei mergea tot crescînd ca torentul ce îneacă."

în *Domniţa Ruxandra* (1873) se încearcă povestirea istorică cu evocarea fiicei lui Vasile Lupii, îndrăgostită de fiul hanului tătar. Contrastul dintre cei doi eroi aminteşte pe acela fixat de Eminescu în *înger şi demon,* publicată în *Convorbiri literare* în acelaşi an, dar terminată încă din 1872. Domniţa Ruxandra ne este arătată „albă şi senină ca zorile dimineţii. Aurul părului, veselia zîmbetului, dulceaţa ochilor izvorau din chipul ei fecioresc întocmai ca un rîu de raze ce înconjoară numa fruntea îngerilor." în acelaşi timp, fiul hanului tătar „sămăna a fi însuşi diavolul ieşit din temeliile bisericii. Fruntea sa era încreţită şi ameninţătoare ; nările sale se băteau la fiecare răsuflare ; pe buzele sale era semnul cruzimii şi al îndrăznelii. Dar ce avea el mai înfricoşător erau ochii săi încruntaţi, în fundul cărora părea că se luptă o furtună de patimi."

în *Privighetoarea Socolei* (1870) o curtezană sentimentală îşi dă singură moartea în mijlocul unui praznic de despărţire oferit amicilor ei. Epoca a lăcrimat pe soarta frumoasei Eleonora, adevărată „Damă cu camelii" a Iaşilor romantici.

O cale .mai deschisă către viitor urmează Gane în nuvelele istorice, aducînd ceva din atmosfera baladelor populare, ca în *Şanta* (1874), poveste haiducească în care căpitanul Codreanu,^„înalt, frumos, însă de-o frumuseţe sălbatică, la vederea căruia orice om se simţea cuprins de mirare şi spaimă totodată"^ este îndrăgostit de nurlia orîşmăriţă Şanta şi vîndut stăpînirii de fratele acesteia, Stanciu răzeşul, om perfid şi zgîrcit, „bun de gură, meşter la coreiocuri, răbdător la judecată ; postea toate posturile şi mergea des la biserică, căci pentru multe (păcate avea de cerut iertare lui Dumnezeu". Caracterele sînt deci simplificate, dar în toată atmosfera povestirii, în amestecul ei de pasiune şi violenţă, este prefigurată arta lui Mihail Sadoveanu, care îl venera pe Gane ca pe un maestru.

Tot din filonul romantic al vremii şi al izvoarelor sale porneşte aplecarea scriitorului nostru către povestirea fantastică, de pildă în *Hatmanul^Baltag* (1874), reluînd un motiv din Dickens, şi dramatizată apoi de Iacob Negruzzi şi I. L. Caragiale, şi, cu amestecuri de^caracterizare realistă, în *Ura din copilărie* (1885),^ unde destinul unui om este îndrumat din umbră de resentimentul duşmanului său natural ; o problemă de psihologia subconştientului trecînd în fantastic.

Mare vînător şi drumeţ, ca Hogaş, ca Sadoveanu mai tîrziu, Gane face să profite arta sa de contactul cu natura pe care uneori o resimte cu un suflet religios. Fragmentul în care descrie în *Zile trăite* ascensiunea Ceahlăului în tovărăşia familiei Brătianu este unul din cele mai puternice ale întregii sale producţii. Omul era fermecător în societate, şi scriitorul ţinea în mînă un condei limpede, cu care a aşternut cîteva din paginile cele mai curate ale vremii lui.

///. TEATRUL LA JUNIMEA"

I. IANOV, D. C. OLLĂNESCU-ASCANIO, GH. BENGESCU-DABIJA

Mica mişcare de literatură dramatică în cadrele „Junimii" nu are nici un raport cu scriitorul care va domina genul la un moment dat : cu I. L. Caragiale. Alecsandri pare mai deseori

inspiratorul mişcării, ca atunci cînd vedem cum vodevilurile, *cînticelele* sale reapar în producţia lui Ioan Ianov (1836-1903), cu *Pareatcă sau Asesorul S chiverniseală, Rugină Smochinescu alegător. Concesionarul Von Kalikenberg* sau *Avocatul Corciocărescu,* apărute în primii ani ai *Convorbirilor* şi în care se exprimă cîteva din atitudinile critice ale timpului.

Teatrul lui D. Ollănescu-Ascanio se apropie mai degrabă de al lui Iacob Negruzzi, cu quiproqouri versificate ca *După război* (1879), sau cu proverbe dramatizate după modelul lui A. de Musset, ca în *Pribeagul* (1879), în care o dramă din lumea satelor trebuie să ilustreze sentinţa creată de Alee>andri *in Despot-vodă* : „Suntem ţărani. / Nu vindem ţara noastră, nici cugetul pe bani". Tot astfel, *Pe malul gîrlei,* comedia în versuri din 1878, aceea dintre lucrările dramatice ale lui Ollănescu care a rămas mai multă vreme în repertoriul^Teatrului Naţional, ilustrează proverbul „pe cine nu laşi să moară nu te lasă să trăieşti" prin întîmplarea beizadelei care pedepseşte pe ţăranul care îl scăpase tocmai de la moarte, trăgîndu-i de păr. Uşorului gen al comicului de situaţii îi aparţine : *După război* (1879) sau *Fanny* (1882), în care soţia unui avocat se păcăleşte singură, dînd loc la situaţii neaşteptate atunci cînd ia numele unui prieten al bărbatului ei, Fanny,^drept acela al unei femei cu care îşi închipuia că este înşelată. Peste astfel de efecte, astăzi cu totul ostenite, abia dacă pot fi semnalate unele încercări de a prezenta un caracter prin monolog, ca acela al intermediarei sentimentale Arghira Busuioc în *Pe malul gîrlei.*

în 1875, G. Bengescu-Dabija (1844-1916), ofiţer, devenit mai tîrziu general-intendent, publică după o mică^ comedie de situaţii *O palmă la bal mascat (C.I.,* 1871) o dramă istorică, în volum, *Radu III cel frumos,* 1875, aparţinînd genului pe care încă din 1868 Bodnărescu îl reprezentase prin *Rienzi,* şi — în afară de „Junimea" — B.-P. Hasdeu cu *Răzvan şi Vidra,* aşa de rău primită de junimişti. înrîurirea acestuia asupra lui Bengescu-Dabija este vizibilă, în primul rînd în forma versului dramatic. Cînd însă în 1884 Alecsandri publică *Fîntîna Blanduziei,* un nou model se impune contemporanilor : drama istorică pe motive antice. Unul dintre cei dintîi care intră în aceste cadre, dar fără graţia idilică a modelului, atras precum era de conflictele şi caracterele tragice, este Bengescu-Dabija

cu *Pygmalion,* 1886, căruia îi va urma după cîțiva ani evocarea dramatică a celuilalt erou fenician, *Amilcar Barca,* 1894 — compoziții astăzi depășite.

IV. TEORETICIENII

Problema întocmirii unei literaturi științifice ține cumpăna în preocuparea primei grupări junimiste, aceleia care trebuia s-o înzestreze cu o poezie și proză originală. Alături de încercări care n-au trecut dincolo de epocă, precum studiile filologice, în polemică cu B.-P. Hasdeu, ale lui V. Burlă (1840-1905) ; cele de literatură spaniolă ale lui Șt. Vîrgolici (1843-1879), care va da și o traducere incompletă a lui *Don Quijote ;* cele juridice ale lui N. Mândrea (1842-1910), C. Eraclide (1819-1875) și P. Missir (1856-1929), marele prieten al lui Caragiale, polemist caustic în cîteva împrejurări, asociat mai tîrziu în lupta lui Maiorescu împotriva socialiștilor, se înscrie contribuția mai însemnată a altor cîțiva cercetători, unii porniți pentru un drum mai lung, alții săgetați în primul lor avînt, dar toți împreună susținînd nu numai atmosfera intelectuală a grupării, dar obținînd pentru iștiințele noastre morale începătoare cîștiguri mai durabile sau, cel puțin, schițînd fizionomia unor temperamente mai robuste și mai originale. Printre aceștia cel dintîi care se cuvine a fi studiat este A. D. Xenopol.

1. A. D. XENOPOL

Născut în 23 martie 1847 (ţ 1920), Iași, A. D. Xenopol studiază la Academia ieșană, apoi la Institutul academic al profesorilor junimiști care remarcă pe tînărul lor ucenic, acordîndu-i o bursă pentru învățătură mai înaltă la Universitatea din Berlin. Tînărul este un mare studios precoce, cu interese științifice foarte variate, dar în primul rînd pentru cercetările istorice, desprinse pe fundalul reflecției generale, ca în renumita sinteză a lui Guizot, pe care o descoperă la 15 ani. El este apoi un bun cunoscător al limbii latine și al mai multor limbi moderne, învățate de la tatăl său, dragomanul consulatului prusac, preceptor în familii boierești, îmbrățișînd mai tîrziu și alte meserii, om care adusese din îndepărtatele sale obîrșii străine și din lungile-i rătăciri pînă la așezarea lui în Moldova cunoștințele unui poliglot.

Ajuns la Berlin în 1867, Xenopol întreprinde studii de filozofie, drept și istorie, urmînd mai cu seamă cursurile romanistului Rudorff și ale istoricilor Mommsen, Curtius, Ranke și Gervinus, pe care îi amintește în schița autobiografică *Din istoria ideilor mele* (publicată de d-l I. Torouțiu în *Studii și documente literare,* IV, p. 368 urm.). Doctoratul în drept îl trece Xenopol cu o teză de drept roman purtînd titlul *De publicanorum societatum historia ac natura iuridicali,* Berolini, 1871. Pentru teza filozofică poate să-i fi folosit studiul său asupra lui Buckle, apărut între timp în *Convorbiri* și pe care o scrisoare din acea vreme aduce informația că se gîndea să-l traducă în limba germană. Autobiografia nu adaugă însă nici o lămurire în această privință.

în 1868 apare articolul lui Maiorescu : *In contra direcției de azi în cultura română.* Față de judecățile lui Maiorescu, tînărul de 21 de ani, fostul elev al unui profesor atît de ascultat, adoptă o atitudine critică independentă, prima manifestare a unei disidențe pe care timpul trebuia s-o adîneească. „Este progresul nostru dintr-un început fals — se întreabă Xenopol într-o scrisoare din 17 ianuarie 1869, adresată lui Iacob Negruzzi — și de aceea e starea noastră astăzi rea, sau progresul nostru e în sine normal, decît în această regularitate și legitimitate a sa trebuia să se producă stări anormale cu cea de azi ?" Criteriile absolute de origină filozofică ale lui Maiorescu cată a fi înlocuite prin criterii istorice. Direcția de astăzi a culturii române trebuie judecată în raport cu condițiile ei speciale de dezvoltare. în contra asprei sentințe se impune o apreciere indulgentă, subliniată de convingerea că neajunsurile vremii sînt „o stare necesară prin care trebuie să trecem pentru a ajunge la bine". Se manifestă astfel poziția unui naționalist preocupat să motiveze condițiile actuale ale țării, desigur ou via dorință de a le îndrepta ale unui om luminat, dar și cu hotărîrea de a nu le prezenta într-o lumină mai sumbră decît aceea pe care ele o meritau, ca atunci cînd, într-o altă scrisoare adresată lui Iacob Negruzzi, semnalează denunțu-

rile calomnioase ale presei străine împotriva noastră, îndemnînd pe prietenii din ţară să nu lase atacurile fără răspuns.

Tînărul student nu era el însuşi un polemist. Om de ştiinţă, înainte de toate, problema civilizaţiei române se organizează pentru el într-un adevărat sistem de idei, pe care îl expune în mai multe studii publicate de *Convorbiri literare* încă din 1868, nu fără să stîrnească vii discuţii în cercul „Junimii" şi, uneori, adnotaţia plină de rezerve a redacţiei. în aceste articole, Xenopol se arată ca un adevărat temperament de cugetător sistematic, capabil să ridice o construcţie de idei de la primele ei principii, fără să dispreţuiască dezvoltarea lor în consecinţe practice, un cap logic şi ordonat, mai abundent decît af" lui Maiorescu şi dacă nu la fel înzestrat artistic, totuşi nu lipsit de o anumită vervă cuceritoare în prezentarea strînsei înlănţuiri a argumentării.

în *Cultura naţională* (1868) Xenopol stabileşte principiul că dezvoltarea culturii ia pentru fiecare popor forme particulare. Tînărul naţionalist respinge ideea unei civilizaţii comune întregii omeniri, înecînd graniţele. „Cosmopolitismul — scrie el — nu este pentru noi, cel puţin acuma cînd legătura interimară ce trebuie să ne unească este încă atît de confuză, atît de necunoscută." Pentru a-şi explica formele proprii pe care le ia orice cultură naţională se face apel la categoriile de bază ale psihologiei lui Herbart. Viaţa sufletească a popoarelor, ca şi a indivizilor, aşa cum ea se răsfrînge în cultura lor, este constituită din „complexul de noţiuni ce acel pogor, în cercul hotărît lui de natură, va fi adunat în sufletul său". Evident, aşa fiind, în cuprinsul propriu-zis al culturii naţionale nu intră ştiinţa şi religia, comerţul şi industria, care iau îndeobşte aceleaşi forme, oricît de deosebite ar fi popoarele prin felul noţiunilor impuse cugetării lor de natura înconjurătoare şi de propria lor constituţie fizică. Cuprinsul culturii naţionale este mărginit numai la limba, la dreptul şi la moravurile popoarelor, la literatura, tradiţiile şi artele lor frumoase. Mai cu seamă limba „revărsînd în lumea exterioară, în modul cel mai precis, cea mai mare şi mai esenţială parte din cuprinsul sufletesc al unui popor, ea devine înainte de toate semnul cel mai clar al naţionalităţii".

în ce priveşte dreptul, referindu-se la precizările şcolii istorice a lui Savigny, elevul ei român stabileşte că în formele lui particulare „dreptul nu are valoare decît pentru indivizii

unui popor". Şi refăcînd aceeaşi demonstraţie pentru toate celelalte ramuri ale culturii naţionale ajunge la o concluzie în care ise cuprind principalele puncte de program ale naţionalismului pe baze critice, aceleaşi în principiile lui de la Eminescu la Iorga : „Cultura naţională — scrie Xenopol — consistă mai înainte de toate în păstrarea, dezvoltarea şi cultivarea limbii sale, apoi în regularea raportului indivizilor săi, atît a celor de drept, cît şi a celor de moravuri, după formele ce sufletul său a dezvoltat pentru împlinirea lor, în cercetarea trecutului său ca popor, ca existenţă particulară în astă lume, pentru a înţelege prezentul şi a întrevedea viitorul, în fine, în cultivarea artelor şi a literaturii, astfel ca tot ce este frumos şi original în sufletul său să se dezvolte şi să se producă în lumea exterioară."

Problemele indicate de studiul asupra *Culturii naţionale* vin de se unesc cu acele pe care Xenopol le găseşte vii în preocuparea cercurilor ştiinţifice din Berlin. încă din 1859, M. Lazarus şi H. Steinthal, dezvoltînd problemele filozofiei hegeliene a istoriei, de la care deţineau conceptul spiritului naţional *(der Volksgeist),* interpretat de ei în cadrul psihologiei lui Herbart, începuseră să publice revista *Zeitschrift fur Volkerpsychologie und Sprachwissenschaft.* Prin cercetările lor, Lazarus si Steinthal devin creatorii unei noi ramuri a psihologiei, menită să înlocuiască vechea filozofie a istoriei : *psihologia popoarelor.* în 1863 Steinthal este chemat ca profesor al Universităţii din Berlin. Xenopol audiază cursul lui asupra *Istoriei poeziei epice* şi—l vizitează acasă. Propriile sale preocupări de filozofia istoriei, urmărite în cartea lui Guizot şi a lui Buckle asupra *Istoriei civilizaţiei în Anglia* (1857-1861), pe care Pogor o analizase în *Convorbiri literare* şi junimiştii o citeau cu pasiune, apar acum într-o nouă lumină.

Xenopol consemnează rezultatele sale în lungul studiu asupra *Istoriilor civilizaţiei (C.L,* 1869), în care, alături de analiza critică a lui Buckle, se adaugă aceea a lui Guizot, aceea a englezului W. E. H. Leoky, autorul scrierii despre *Istoria raţionalismului în Europa,* 1866, precum şi a americanului L. Draper : *Istoria dezvoltării intelectuale a Europei,* 1864 — ambele traduse de curînd în limba germană. Partea cea mai întinsă a studiului lui Xenopol îl ocupă însă analiza lui Buckle. Renumitul cercetător al istoriei civilizaţiei engleze reprezenta un moment al pătrunderii metodelor ştiinţelor naturale în stu-

diul istoriei. Viaţa poporului englez şi marile lui cuceriri în cultură erau explicate prin împrejurările lor naturale de viaţă, prin mediu cosmic şi producţie economică. Recunoscînd meritul lui Buckle în impulsul dat^ pentru o cercetare ştiinţifică a istoriei, Xenopol crede totuşi că adevărata bază a istoriei ştiinţifice este psihologia popoarelor, cunoştinţa sufletului lor. Această orientare către spiritualismul istoric punea şi pe atunci temeliile separării dintre ştiinţele naturale şi istorice, înclinate la un moment dat să se confunde, deosebire care alcătuieşte una din afirmaţiile capitale ale sintezei de mai tîrziu a lui Xenopol, în care toate argumentele împotriva lui Buckle sînt reproduse. Pe de altă parte, Buckle, discipolul lui Auguste Comte, credea că ştiinţa deţine conducerea în mersul omenirii pe căile progresului, pe cînd contrazicătorul lui român susţine deopotrivă însemnătate a celorlalte idealuri omeneşti :^tot atîtea obiecţii pe care va avea în curînd ocazia să le vadă confirmate, după cum ne informează o scrisoare către Negruzzi, prin critica împotriva lui Buckle şi Draper, pe care în prelegerile sale la Universitatea din Berlin o va face filozoful şi economistul Eugen Duhring, un alt profesor ascultat de Xenopol în semestrul de iarnă 1870.

Toată această pregătire îl înapoiază pe tînărul doctrinar către problemele ţării, supuse încă o dată unei ample analize în *Studii asupra stării noastre actuale (C.I.,* 1870). Xenopol arată că românii se găsesc astăzi faţă de civilizaţiile Apusului într-o situaţie analoagă cu aceea a popoarelor occidentale în epoca Renaşterii faţă de cultura antică. Dar pe cînd popoarele Renaşterii aveau de-a face cu o lume moartă pe care, încercînd s-o reconstituiască şi s-o învie, dezvoltau propriile lor puteri sufleteşti, noi, găsindu-ne în faţă cu „un corp imens în deplină activitate şi în floarea dezvoltării, suntem condamnaţi^ a primi toate gata", lipsindu-ne de beneficiile unei activităţi creatoare. „Singurul mijloc în contra acestui neajuns al stării noastre este de a îndrepta activitatea spiritului nostru spre cîmpuri în care să ne putem mişca în mod liber sau ceva mai neatîrnat de producerile altor popoare", şi anume spre literatura naţională^ spre studiul trecutului şi al împrejurărilor actuale de viaţă ale poporului nostru. Aceeaşi independenţă trebuie s-o căutăm faţă de străbunii romani dacă nu vrem să adormim în conştiinţa unor epigoni degeneraţi şi dacă dorim să întărim în noi sentimentul unei misiuni proprii.

Ideea romanităţii poporului^ avut, desigur, un rol de seamă în trecutul nostru, dar ea se găseşte ^astăzi — adaugă Xenopo] — în punctul în care orice idee adevărată poate deveni excesivă şi primejdioasă. „Toată întrebarea viitorului nostru stă aci : dacă suntem romani — degeneraţi — sau un popor cu totul nou: românii." Desigur, năzuind către conştiinţa originalităţii nu trebuie să repudiem principiile şi instituţiile democratice împrumutate din Apus şi^care jiînt tot atîtea mari cuceriri ale conştiinţei umane. „Răul stă în împrumutarea legilor speciale şi nu în aceea a principiilor generale^ de viaţă^publică, în contra aplicării acestor principii trebuie să îndreptăm silinţele noastre, nu în contra principiilor înseşi. Cine, deci, învinuim! constituţia ţării de relele ce ne bîntuie, jmţelege prin ele principiile generale de ocîrmuire, acela se află într-o mare înşelare. Cine însă înţelege sub acel cuvînt aşezămintele speciale, care caută să realizeze la noi acele principii, acela a nimerit unde stă cauza răului şi care este calea ce trebuie apucată spre îndreptarea lui."

Ceea ce Xenopol doreşte, deci, este o *adaptare* la condiţiile noastre a formelor de viaţă ale Occidentului. Cîteva .exemple vin să sprijine principiul. Principala îndreptare trebuie aşteptată de la învăţămîntul şcolar, creatorul opiniei publice, pentru a cărui organizare în toate ramurile ştiinţelor^ dar mai cu seamă a istoriei, apoi a sociologiei şi dreptului, pe care este cel dintîi să le dorească introduse în programul şcolii secundare, face o seamă de consideraţii metodologice şi propuneri practice, actuale şi astăzi.

în 1871 *Convorbirile literare* împlineau cinci ani de apariţie. Xenopol trimite din Berlin articolul comemorativ pe care redacţia nu-l publică. Abia după 66 de ani, în 1937, apare în *Convorbiri literare* acest text aşa de limpede în formularea principalelor ţeluri şi metode ale „Junimii". Atitudinea^ ei critică, lucrînd mai mult cu concepte generale şi procedînd pe cale deductivă, este bine definită drept „apreţuirea unor idei din punctul de vedere al altora mai generale". Ea ne este arătată „în luptă pentru nimicirea minciunii, afectaţiunii, şarlatanismului, şi pentru răspîndirea adevărului, sincerităţii, modestiei". Criticul observă că justa aspiraţie de a da culturii un caracter naţional n-are nevoie să introducă^naţionalismul ca un element de conţinut, cu atît mai puţin să-l practice în forma frazeologiei patriotice. Caracterul naţional se introduce

în literatura noastră prin simpla funcţiune spontană a sufletului românesc vibrînd în simţiri care pot să n-aibă nici o legătură cu Raţionalismul. Este nevoie numai să ne păstrăm neatîrnarea intelectuală faţă de alte popoare şi să întărim cultura în spiritul poporului nostru.

,Junimea", care refuză articolul, neînţelegînd probabil să vorbească în numele ei un reprezentant atît de tînăr şi poate prea independent, alege totuşi un text al lui Xenopol pentru a fi rostit la serbarea pe care „România jună" o organizează la Putna, la momiîntul lui Ştefan cel Mare, în ziua de 15/27 august 1871. Discursul apare apoi în *Convorbiri literare.* El este un capitol de doctrină naţională, în spirit cuminte. Oratoriri preconizează unirea tuturor românilor, dar ca rezultat politic al unui viitor mai îndepărtat, pe care trebuie să-l pregătească de pe acum unirea culturală şi sufletească, cu atît mai^ priineioasă cu cît prezenţa graniţelor împiedică deocamdată, în chipul cel mai fericit, stricăcioasa coliziune a intereselor de toate zilele. Vorbitorul schiţează apoi programul viitoarelor întruniri ale studenţilor români, în ale căror preocupări locul cel^ dintîi este indicat hotărîrii de a cultiva pe ţăran, temelia însăşi a naţiunii, apoi lucrării de întărire a culturii naţionale, în neatîrnare faţă de modelele străine şi într-un spirit de modestie temeinică, depărtat de orice îngîmfare păgubitoare.

înapoiat la Iaşi, Xenopol devine unul din colaboratorii cei mai harnici şi mai des solicitaţi ai *Convorbirilor* şi ai conferinţelor publice. Varietatea intereselor sale egalează uşurinţa lui de a luera,^ vremelnic stînjenită de boală în primii ani ai înapoierii. Articok de filozofie, de critică literară, de la un timp mai cu seamă studii istorice, se adună în paginile *Convorbirilor,* configurînd fizionomia unui polihistor de o rară fecunditate. Tînărul jurist şi filozof este magistrat în tribunalul din Iaşi, mai tîrziu membru al baroului. în 1878 se prezintă la concurs pentru o catedră filozofică în concurenţă cu candidatul mai norocos C. Dumitrescu-Iaşi (1849-1923), reîntors şi acesta de la studii germane cu o teză herbartiană : *Ober den Schonheitsbegriff,* 1877, natură volubilă şi diletantă, gînditor cu tendinţe materialiste şi radicale, rămas ca o amintire sclipitoare în mintea foştilor săi studenţi la Universitatea din Bucureşti, pe care a condus-o multă vreme ca rector. Abia după cinci ani, în 1883, ajunge Xenopol să ocupe catedra de istoria românilor.

Xenopol trecuse însă, în momentul ^acesta, în tabăra liberală. Motivul dezbinării — ne explică însemnările ^ autobiografice ale lui Xenopol — stătea în dezacordul politic produs pe chestiunea încetăţenirii evreilor, cerută ţării de Congresul din Berlin şi care disociase şi alte forţe junimiste. Ceea ce părea a fi fost o defecţiune nu s-a uitat niciodată. Mînia este încă vie în *Amintirile* lui Iacob Negruzzi, altfel un om atît de măsurat. Cînd în 1882 Titu Maiorescu publică articolul ^ său despre *Literatura română şi străinătatea,* printre autorii de studii istorice Xenopol nici nu este pomenit, iar adaosul din 1908 depreciază cele două volume asupra lui Cuza-vodă, persiflînd în acelaşi timp „pretinsele legi: istorice" ale gînditorului care, într-o operă de mare răsunet, arătase tocmai că în istorie ideea de lege n-are nici un rol, faptele unice şi succesive ale istoriei organizîndu-se în *serii,* în timp ce numai faptele de repetiţie ale naturii şi sufletului, studiate în raportul permanent al cauzalităţii lor, dau naştere la *legi.* Ignorarea voită poate să fi fost provocată şi de faptul că în 1892 lui Maiorescu i se păruse a identifica în autorii anonimi ai micii broşuri *Contrazicerile d-lui T. Maiorescu* pe înşişi fraţii Xenopol, cărora le răspunde cu succesul cunoscut în studiul de strategie literară : *Contraziceri ?*

O veche legătură între oameni eminenţi se desfăcuse astfel. Xenopol încearcă o revistă proprie în *Arhiva societăţii ştiinţifice şi literare* din Iaşi, îneepînd din 1889, unde, alături de studiile de specialitate, pseudonimele sale (I. Laur, Rama) revin adeseori sub poezii lipsite de orice^ interes. Scriitorul nu mai este de aci înainte*Jn* centrul mişcării literare, dar în izolarea sa se urzesc două din operele capitale ale ştiinţei româneşti : *Istoria românilor din Dacia traiană* (14 voi., 1888 urm.) şi *Les principes fondamentaux de Vhistoire,* 1899 (în româneşte în 1900, apoi într-o nouă ediţie franceză, publicată la Paris sub titlul *La theorie de Vhistoire,* în 1908), lucrare capitală a teoriei moderne a istoriei, făcînd autoritate alături de operele similare ale lui Windelband şi Rikkert, şi care a adus autorului, devenit între timp membru al Academiei Române, onoarea chemării ca membru corespondent în Institutul Franţei.

Bătrînul Xenopol suporta aceste onoruri cu satisfacţia unui om încărcat de opere şi căruia nu-i displăcea să vorbească despre darurile sale. în autobiografia lui, scrisă în 1913, îşi

preţuieşte chiar talentul poetic, care nu exista, şi talentul descriptiv, care era imodest. Meritul pe care dorea să şi-1 ştie mai mult apreciat era acela de a fi reprezentat totdeauna punctul de vedere naţional, ceea ce este incontestabil. „Naţionalist am fost — scrie Xenopol în autobiografia sa — de la cea dintîi îngînare a minţii mele pe tărîmul cugejăirii, şi aşa am rămas pîna acum, şi aşa nădăjduiesc să trec în pămînt."

Posteritatea îi recunoaşte şi virtutea de a fi văzut lucrurile larg şi de a fi construit mare. Folosind toată experienţa „Junimii" prin măsură şi obiectivitate, prin legătura faptelor cu principiile, el o depăşeşte totuşi, nu numai extinzînd criticismul junimist într-o direcţie a viitorului, dar şi izbutind, împotriva timidităţii epocii, o sinteză a întregii istorii naţionale, în acord cu toate documentele cunoscute pînă la el, împreună cu o întemeiere teoretică a muncii sale de cercetător al trecutului într-o lucrare care i-a adus cea mai întinsă recunoaştere de care s-a bucurat vreodată opera unui cugetător român.

2. AL. LAMBRIOR

Născut în 1845 (sau 1846) în comuna Soci, judeţul Neamţ, Al. Lambrior învaţă la Fălticeni, Neamţ şi Iaşi, unde este bursierul vechii Academii. în 1869 este profesor la Botoşani, de unde în 1872, anul în care stabileşte legăturile cu „Junimea", trece ca profesor al Şcolii militare din Iaşi. După trei ani, ministrul Instrucţiunii publice, T. Maiorescu, îi acordă o bursă pentru studiul filologiei la Paris. Lambrior pleacă împreună cu Gh. Panu şi G. Dem. Teodorescu, ceilalţi bursieri ai lui Maiorescu. La Paris se înfiripase pe atunci importanta mişcare filologică în jurul lui Gaston Paris şi Paul Meyer, al cărei organ apărut în 1872 era *Remania.* Lambrior publică în paginile acestei reviste încă din 1878, cu puţin timp înainte de întoarcerea sa în ţară, o serie de studii asupra vocalismului român, pe care Gaston Paris le apreciază mai tîrziu ca pe nişte contribuţii, „anunţînd o eră nouă în studiul limbii române" *(România,* XII, p. 406). înapoiat la Iaşi, el continuă la *Convorbiri* colaborarea sa filologică, începută încă din 1873, dar moartea îl surprinde tînăr, în 1883. Era o fire rezervată şi timidă, deschizînd numai prietenilor săi apropiaţi comoara umorului său, în care se recunoştea o vînă de autenticitate populară.

Lambrior a reprezentat în chestiunile de limbă un moment al criticismului junimist pe care, ca şi la Eminescu, îl colorează pasiunea romantică pentru trecut şi pentru singurii reprezentanţi între noi, ţăranii, depozitarii unei limbi curate, aşa cum mai exista în clasele culte la finele secolului al XVIII-lea, după cum o dovedeşte traducerea aforismelor lui Oxenstierne, despre care vorbeşte cel dintîi. Conceptul organicist al limbii îl face să înţeleagă că evoluţia unui cuvînt nu este niciodată un fenomen izolat şi că el se petrece totdeauna în conexiune cu starea generală a limbii în acel moment. împrejurarea ar explica de ce cuvintele mai noi, de provenienţă străină, rămîn simple neologisme şi nu se încorporează complet în organismul limbii, cînd momentul introducerii lor nu mai coincide cu epoca în care limba manifestă întreaga ei putere de asimilare. în alte privinţe, Lambrior este reprezentantul unei lingvistici ştiinţifice, şi în această calitate combate cu temperament ipoteza îndrăzneaţă şi neguroasă, aşa cum i se părea că o reprezenta Hasdeu, pe care îl acuză de metafizieism. Pozitivismul lingvistic de mai tîrziu a recunoscut în Lambrior un precursor, stimat şi pentru puritatea caracterului său consacrat întru totul cercetării adevărului.

3. GH. PANU

Un alt moment al luptei „Junimii" împotriva lui Hasdeu, de data aceasta în latura cercetărilor istorice, îl reprezintă Gh. Panu (1848-1910). Aparţimînd unei familii de militari, Gh. Panu studiază în Iaşi unde, ca elev de liceu, se găseşte printre ascultătorii primelor conferinţe publice ale „Junimii", întîile sale îndemnuri se manifestă însă împotriva junimiştilor, ca atunci cînd într-un articol anonim, publicat într-o gazetă obscură a Iaşilor, asupra temei *Forma] şi fond,* dezvoltată de Maiorescu într-una din prelegerile lui, invocă autoritatea lui H. Taine. Legat de cercul bărnuţiştilor, Panu face parte din delegaţia electorală a acestora, chiar după intrarea sa printre junimişti, ceea ce nu atrage nicidecum supărarea lor, după cum mai tîrziu recunoaşte cu toată obiectivitatea.

în cercul tinerilor pasionaţi de ştiinţă ai Iaşilor de după 1870, alături de Xenopol, Lambrior şi Conta, Panu este şi el un mare cititor, studiind pe Guizot, Thierry şi Thiers, pe Buckle, Macaulay şi Carlyle, lucrările filologice ale lui Max Muller, Diez şi Bopp, cele filozofice ale lui Auguste Comte, Darwin, Spencer şi Taine. Colaborarea sa la *Convorbiri literare* începe printr-o analiză a *Istoriei critice* a lui Hasdeu (1872), căreia îi urmează, înainte de *Studiul istoriei la români* (1874-1875), încercările sale asupra *Atîrnării sau neatîrnării românilor in diferite secole* (1872-1873), (în care fixează atitudinea critică a „Junimii" în domeniul cercetărilor istorice, scriind : „Dacă aruncă cineva o privire generală asupra mişcării intelectuale la noi rămîne izbit de un fapt caracteristic : exagerarea tuturor cugetărilor şi faptelor ce se îndreaptă la gloria şi mîndria naţională, şi duce la măsuri foarte mici, de multe ori chiar la o înţeleaptă tăcere tot ce loveşte aceste simţiri. Desigur, mijlocul de a vedea astfel lucrurile este foarte măgulitor, şi rezultatele la care ajungem isunt din cele mai mulţumitoare, dar vine întrebarea dacă el este tot atît de folositor pe cît de măgulitor, şi dacă pe cîmpul cercetărilor curat ştiinţifice este bine de a se ascunde adevărul sau a-l desfigura ?"

In 1875 Panu pleacă la Paris pentru a studia istoria. Problemele sociale îl atrag însă mai puternic. După cîtva timp se strămută la Bruxelles, unde stabileşte probabile legături cu cercurile socialiste, urmează cursurile Facultăţii juridice şi îşi ia doctoratul în drept. Revenit în ţară, este şef de cabinet al lui C. A. Rosetti, apoi procuror la Iaşi, manifestînd chiar în-funcţiunile sale simpatii socialiste. Contactul său cu „Junimea" nu este cu totul întrerupt, pînă cînd, în 1881, Maiorescu aducînd la Iaşi *Satira III* a lui Eminescu, cu transparentele ei invective împotriva lui Rosseti — Panu, ale cărui relaţii ou Eminescu nu fuseseră niciodată excelente, cere ca poema să nu fie publicată, şi faţă de chipul în care o asemenea dorinţă putea fi primită de junimişti se ridică şi părăseşte pentru totdeauna adunarea.

Totuşi, şi mai tîrziu, mişcat de o netăgăduită mobilitate politică, el alternează prezenţa sa printre liberali şi printre conservatori. Gîndul său era să creeze el însuşi un partid democrat-radical, al cărui organ se declară a fi ziarul său *Lupta* unde, publicînd în seria unor articole de intempestivă polemică, unul împotriva regelui Carol I, este urmărit pentru insulta suveranului şi trebuie să se refugieze la Viena. înapoiat în ţară, după ce fusese ales în lipsă deputat, neliniştitul om, care în 1892 publicase *Portrete şi tipuri parlamentare,* redactează singur între 1901 şi 1910 revista *Sap lamina,* unde iscăleşte articole politice, cronici dramatice *şi* literare, evocări din viaţa animalelor, dar mai cu seamă aducînd părerea sa în toate chestiunile care agitau într-un fel oarecare opinia publică. Din marea criză a răscoalei ţărăneşti din 1907 se încheagă sub pana aşa de vie, neostenită şi îndrăzneaţă a prietenului ţărănimii lucrarea *Cercetări asupra stării ţăranilor în veacurile trecute,* apărută în 1910.

Fiind unul dintre junimiştii răzleţi, ceea ce provoacă resentimentul lui Negruzzi şi al lui Maiorescu, care într-una din introducerile *Discursurilor parlamentare* (V, 1915, p. 85) îi consacră un portret sîngeros, Gh. Panu procedează cu libertate, dar fără abuz în *Amintiri de la „Junimea" din Iaşi* (2 voi., 1908-1910). Lucrarea, rezultată din articole în *Săptămîna,* nu este totdeauna sigură în relatarea faptelor, şi ca formă conţine neglijenţe şi repeţiri, răimînînd totuşi o frescă executată cu temperament îşi pătrundere psihologică. Astăzi însă noi nu putem vedea „Junimea" decît prin prisma lui Panu. Atmosfera, caracterele principale, întreaga scenărie a mişcării sînt redate în trăsături definitive. Nimeni din acei care au citit *Amintirile* lui Panu nu vor uita aerele de boier *frondeur* ale lui Carp, tutela prestigioasă a lui Maiorescu, perplexităţile lui Bodnărescu, apariţiile distante ale lui V. Alecsandri *şl* atîtea alte trăsături care afirmă darurile unui memorialist de mare talent.

•Portretistul nu era mai prejos. în *Portrete şi tipuri parlamentare,* publicate mai întîi în *Lupta,* se găsesc, alături de pagini improvizate cu grabă jurnalistică, destule portrete bine construite, alteori observaţiile unui moralist de mare pătrundere. Iată portretul cu atîtea note de umor al unei notabilităţi a vremii, deputatul Ilariu Izvoranu : „...d-l Izvoranu se ridică de pe fotoliul său, face o roată cu ochii, tuşeşte de două ori şi apoi cu o voce sepulcrală zice : «D-lor deputaţi şi onoraţi colegi...» Aceste cuvinte, cari par că vin din adîncimile pămîntului, el le întovărăşeşte de un gest larg, foarte larg, făcut cu amîndouă braţele şi de o mişcare din cap care imitează mişcarea unui balansor. -— Apoi începe... Cu ochii în plafon, cu

poza unui *om* care invoacă pe duhul sfînt, cu lacrimi în gît, cu întunecime în glas, cu întipărirea simțirii pe față, purtînd mîinile în imitația valurilor mării, d. Izvoranu știe a da chestiilor celor mai simple caracterul funebru și mormîntal. Cînd îl auzi vorbind ți se pare că asiști la cea mai neagră și tenebroasă melodramă, în care trădătorul ucide cel puțin cinci persoane. Și cînd îl asculți bine, vezi că e vorba de *închiderea discuției* și că d. Izvoranu vorbește *pentru ! /..."*

în caracterizarea diferiților oratori, L. Catargi, Nicolae Ionescu — pe care, spre deosebire de Maiorescu, îl apreciază foarte mult — Take Ionescu, Al. Marghiloman, portretistul știe să distingă felul culturii lor, particularitățile debitului lor oratoric sau chiar detaliile stilistice, făcînd observații dintre cele mai prețioase. Dar poate capodopera lui Panu, în această parte a activității lui, este portretul cu ascuțișuri polemice al lui Alexandru Lahovari. Iată caracterul autocratic al modelului său : „Noi credem că dacă d. Lahovari ar fi fost în locul lui Xerxes, desigur că ar fi ordonat *cu o oră înaintea* monarhului persan să fie bătute cu vergi valurile mării care îndrăznise a se opune dorinței autocratului". Urmează prezentarea doctrinarului : „Cult în sensul ideilor sale, d. Lahovari în chestiile economice și sociale se hrănește cu un singur fel de hrană intelectuală, după cum sunt oameni cari nu au schimbat niciodată felul lor de bucate de la dejun". în sfîrșit, oratorul : „Orator pasionat, brutal, disprețuitor, el este cineva ; vorba lui nedreaptă este ascultată, gestul său trufaș impune la cei timizi, iar morga măreață cu care spune lucrurile dă multora impresia adevărului".

Portretistul avea nu numai simțul ridicolului, dar și pe cel al autenticului și elementarului. Contribuția sa literară în ordinea memorialisticii și a portretului este dintre cele mai solide.

4. **VASILE CONTA**

Vasile Conta s-a născut la 15 noiembrie 1845 în satul Ghindăoani din județul Neamț, ca fiul unui preot. Elev al Academiei Mihăilene din Iași obține după bacalaureat o bursă pentru studii comerciale la Anvers, pe care le termină împreună cu doctoratul în drept la Bruxelles, în 1872. înapoiat în țară,

este profesor de drept civil la Universitatea din Iași. [...] Mai tîrziu el ia atitudine împotriva modificării art. 7 al constituției și se alege în Camera din 1879, vorbind în aceeași problemă și determinînd în sensul său votul adunării. în 1880 întră ca ministru al Instrucțiunii publice în guvernul lui Ion Brătianu și elaborează, în această calitate, un proiect de reformă a școlii secundare, indicînd învățămîntului o îndoită finalitate : una cetățenească, prin studiul economiei politice, al dreptului public și privat; alta practică și reală, în acord cu o îndrumare pe care din sînul „Junimii" o reprezentase și Maiorescu în întîimpinarea nevoii de a crea o burghezie națională, producătoare de bunuri economice. (O analiză a proiectului lui Conta, în T. Vianu, *Licevd românesc, Arhiva pentru știința și reforma socială,* 1927.)

Opera filozofică a lui Conta apare mai toată în *Convorbiri literare : Teoria fatalismului* în 1875-1876 ; *Originea speciilor* în 1877 ; *încercări de metafizică* în 1879. După moartea filozofului, în 1882, apar : *Les premiers principes composant le monde,* 1888 ; apoi *Les fondement de la metaphysique.* Paris, 1890, în traducerea lui D. Rosetti-Tescanu, care, în 1895, dă în franțuzește și *La theorie de Vondulation universelle,* apărută cu o prefață a lui L. Buchner și cu o biografie a autorului iscălită de traducător. Celelalte opere există și ele în versiuni franceze, apărute încă din timpul vieții filozofului,

Sinteza filozofică a lui Conta în domeniul teoriei cunoștinței și a metafizicii înfățișează un produs în afară de atmosfera „Junimii". Față de idealismul junimist, cu izvoarele în Kant și în filozofia postkantiană, Conta se așază pe linia empirismului senzualist al englezilor, pe care se grefează materialismul german al lui Buchner, Vogt și Moleschott și evoluționismul lui Spencer. Tot cuprinsul conștiinței omenești este pentru Conta de origine senzorială și reprezintă fie întipăriri materiale în substanța creierului, fie refleoțiuni de al doilea ordin asupra acestora, ca la Locke. Spațiul și timpul nu sînt forme subiective ale intuiției (cum afirmase Kant), ci cadre reale, existînd în afară de conștiință (o idee pe care o va reprezenta și Xenopol). Lumea este materială și se găsește într-un proces de evoluție onduliformă, evoluția undelor mari fiind susținută de aceea a undelor mai mici și secundare, pe curba cărora urcă și decad nu numai formele naturii, dar și ideile oamenilor, științele și religiile lor. în metamorfoza con-

îinuă a lumii materiale omul este un produs tot atît de determinat ca şi celelalte forme ale naturii, libertatea voinţei lui fiind iluzorie.

Filozofia lui Conta reprezintă, aşadar, acele concluzii ale speculaţiei pe care ştiinţele fizice şi biologice păreau a le autoriza la mijlocul veacului trecut. Rămasă fără succesori şi chiar fără un răsunet imediat în cercul limitat al „Junimii", opera lui Conta poate fi mai degrabă pusă în legătură cu mişcarea medicilor şi naturaliştilor ieşeni care, pînă în pragul războiului trecut, au constituit un curent destul de omogen, materialist, determinist şi liber-cugetător. Dintre junimiştii primei generaţii, numai Panu — care se declară uneori discipol al lui Comte şi preconizează o estetică pozitivistă, o poezie alimentată din revelaţiile ştiinţei — frînge linia idealist-kantiană a „Junimii". Tendinţele antagoniste acestei mişcări se accentuează însă în Conta, care se situează, de fapt, în interiorul altei serii istorice.

d) Marii creatori

Peste contribuţia mai măruntă sau cu un interes limitat în interiorul epocii, *Convorbirile literare* şi cercul „Junimii" alcătuiesc terenul de manifestare a cel puţin patru scriitori care, prin valoarea proprie şi prin repercusiune asupra întregii mişcări literare ulterioare, îşi depăşesc vremea. Aceştia sînt M. Eminescu, I. L. Caragiale, I. Creangă şi I. Slavici.

Este o întrebare care se poate pune dacă marii creatori literari pot fi studiaţi ca exponenţi ai unui curent. întrebarea,, ca şi dificultatea presupusă a se lega de ea, o pun şi o subliniază acei care socotesc că între *general* şi *particular* există o opoziţie radicală. Lucrurile pot sta aşa în logica pură,, nu însă şi în viaţa spiritului, unde observăm totdeauna că valorile cele mai generale se alcătuiesc din materia particulară a istoriei.

Scriitorii despre care urmează să ne ocupăm acum au cucerit pentru literatura română valori generale, dar au făcut-o ca oameni ai vremii lor, din unghiul unor priviri

asupra lumii elaborate în consonanţă cu momentul spiritual al „Junimii**. împrejurarea aceasta îi uneşte între ei şi cu întregul curent pe care îl ilustrează ca reprezentanţii lui cei mai de seamă, Ceea ce leagă strîns pe nişte scriitori, altfel atît de deosebiţi, ca Eminescu şi Caragiale, este în primul rînd atitudinea critică faţă de societatea vremii lor. Ceea ce îi uneşte apoi pe aceştia cu un Creangă sau Slavici este nu numai stabilirea comunicării cu viaţa poporului şi cu marile lui izvoare de inspiraţie, dar şi acel rafinament al formei, acel scrupul al conştiinţei artistice, nutrit în bună parte în atmosfera estetică a „Junimii". Nimeni dintre scriitorii de seamă ai trecutului nu egalase în rigoarea năzuinţei de artă, în marele preţ pe care ei par a-l pune pe faptul creaţiei literare, pe un Eminescu, Caragiale, Creangă şi Slavici. Cedată cu aceştia, literatura română intră în faza nouă a autonomiei şi suveranităţii esteticului, desigur nu în înţelesul că arta literară se eliberează de orice preocupare omenească străină firii ei, dar în acela că nici o atitudine practică şi speculativă a spiritului nu capătă drept de cetate în artă decît dacă se supune legii ei severe.

1. MIHAI EMINESCU

Mihai Eminescu s-a născut la Botoşani, în ziua de 15 ianuarie 1850, ca fiu al căminarului Gheorghe Eminovici, om din Călineştii Bucovinei şi al soţiei sale Raluca, fiica stolnicului Vasile Iuraşcu. Ca în împrejurarea atîtor oameni de seamă ai altor popoare, deschizători de drumuri într-un fel oarecare, uimirea a ţesut şi în jurul obîrşiei lui Eminescu un văl de legende. Singurul lucru care se poate spune însă cu siguranţă este că poetul a ieşit din pasta omenească a locului naşterii lui, din acea Moldovă nordică, de unde drumurile se împart către toate ţinuturile românismului, ţară de încrucişare a hotarelor, în mijlocul căreia Codrul. Costumului aşază marea lui pată de umbră şi răcoare.

Familia din partea ambilor părinţi era rurală, fără să fie ţărănească. Gheorghe Eminovici era un om cu oarecare ştiinţă de carte, plin de grijă să împărtăşească pe copiii săi de la învăţătura mai înaltă. în mica moşie răzăşască din Ipoteşti, în apropierea Botoşanilor, pe care Gheorghe Eminovici o

cumpărase^ înaintea naşterii jpoetului, cresc numeroşi copii, trimişi mai toţi la studii străine. O soartă rea urmăreşte pe copiii căminarului. Boala şi deznădejdea, care înarmează mina unuia din ei împotriva sa însuşi, încheie de timpuriu mai toate destinele omeneşti ale fraţilor lui Eminescu.

Mihai pare un copil sănătos, dar puţin înclinat să-şi croiască^drumul după normele comune. Trimis să înveţe carte la Cernăuţi^ el sfîrşeşte clasele primare şi trece în gimnaziul local, dar,^ după ce este obligat să repete clasa a doua, silinţa şi poate înclinaţiile lui sînt judecate atît de rău încît tînărului şcolar i se găseşte loc de practicant la tribunalul din Botoşani. în acelaşi an, 1864, Eminescu asistase la Cernăuţi la reprezentaţiile teatrale jile trupei Vlădieescu-Tardini. Cînd trupa lui Vlădicesou părăseşte Cernăuţii o urmează, probabil, practicantul Eminescu.

în anul următor el reapare însă la Cernăuţi, hotărît să-şi reia învăţătura. Aci locuieşte la profesorul Aron Pumnul, autorul *Leptuy•anului,* şi cînd acesta se stinge, la începutul anului 1866, elevul particular Eminescu îi consacră o poezie publicată împreună cu nişte compuneri iscălite de alţi învăţăcei ai batonului dascăl într-o broşură comemorativă. Din această vreme trimite poezii lui losif Vulcan, care le publică în *Familia* din Pesta, schimbîndu-i numele Eminovici în Eminescu.

în vara anului 1868 porneşte Eminescu, pe jos, spre Ardeal, dîndu-şi ca ţintă Blajul, cetatea „în care a răsărit soarele românismului". în *Geniu pustiu* confesiunea lui Toma Nour, un personaj al cărui portret fizic şi moral reţine atîtea din propriile trăsături ale poetului, păstrează amintirea acestei călătorii în care poetul descoperea cu încîntare ţara cea largă şi poporul ei : „într-o^zi frumoasă de vară îfmi făcui legăturica, o pusei in vîrful băţului şi o luai la picior pe drumul cel mare împărătesc. Mergeam astfel printre cîmpii cu holde... Holdele miroseau şi se coceau de arşiţa soarelui... eu îmi pusesern pălăria în ^vîrful capului astfel încît fruntea rămînea liberă şi goală^ şi^ fluieram alene un cîntec monoton, şi numai lucii şi mari picuri de sudoare îmi curgeau de pe frunte de-a Jungul obrazului. — Zi de vară pîn-în seară am tot mers fără să stau de fel. Soarele era la apus, aerul începea a se răcori, holdele păreau că adorm din freamătul lor lung ; de-a lungul drumului de ţară oamenii se-ntorceau de la lucrul cîmpului cu coasele de-a spinare, fetele, cu oale şi doniţe *în*

amîndouă mîinile, boii trăgeau încet în jug şicarid scîrţîia, iar românul ce mergea alături cu ei şi pocnea din bici îşi ţipa eternul său hăis-ho î... Ascuns în maluri dormea Murăşul, pe el trosnea de căruţe podul de luntri, pe care-1 trecui şi eu... De departe se vedeau munţii mei natali, uriaşii bătrîni cu frunţile de piatră spărgînd norii şi luminînd ţepeni, suri şi slabi asupra lor."

în Ardeal încearcă Eminescu să-şi termine studiile liceale, dar elevul rătăcitor nu-şi poate găsi un loc undejă se jtşeze. La Sibiu, Nicolae Densusianu îl află într-o înspăimîntătoare stare de sărăcie. Popa Bratu din Răşinari îl încredinţează unui ţăian care îl trece peste munţi, în ţara liberă. Aci, în cursul anului 1867, intră ca^ sufleur în trupa lui Iorgu Caragiali, care găsise pe ciudatul băietan în grajdul unui hotel din Giurgiu, citind în gura mare din Schiller. Iarna, trupa se înapoiază în Bucureşti şi Ion Luca Caragiale, nepotul lui Iorgu, îi face cunoştinţa. „Era străin de departe — zicea el — dar nu voia să spună de unde. Se vedea bine a fi copil de oameni, ajuns aci din cine ştie ce împrejurare." Tînărul sufleur şi poet face **o** mare impresie noului său prieten, mai întîi prin simpla lui înfăţişare : „Era o frumuseţe ! O figură^ clasică încadrată de nişte plete mari, negre ; o frunte înaltă şi senină, nişte ochi . . . i —]. aceste ferestre ale sufletului se vedea bine^ că cineva este înăuntru." Din tot felul său de a fi tînărul părea „copilul unei rase nobile şi bătrîne", împărţit însă între stările de spirit cele mai deosebite, cînd plin de **o** veselie exuberantă, cînd abătut de moarte.

în 1868 Eminescu se înapoiază în Ardeal cu trupa lui Pascaly ; în toamnă intră ca sufleur la Teatrul Naţional din Bucureşti, dar în vara anului următor îl însoţeşte din nou pe Pascaly, de data aceasta prin Moldova *şi* Bucovina. Gheorghe Eminovici îşi regăseşte atunci odrasla şi mai de ^voie, mai de nevoie, îl ia cu sine la Ipoteşti, pentru ca îndată să-l trimită la Viena, unde Universitatea îl înscrie printre. auditorii săi. La Viena, Eminescu ascultă cursuri de filozofie, de istorie, de ştiinţe juridice şi economice, pe ale herbartianului^ Zimmermann, al cărui spiritualism îl va^ repudia mai tîrziu, pe ale .romanistului Itiering, pe ale economistului Stein ş.a.

Influenţa filozofică cea mai puternică^ venea însă dinafară de Universitate, de la Schopenhauer. Eminescu sfătuieşte deci pe colegul ;său, I. Slaivici, „să nu-şi piardă timpul eu scrieri de

ale filozofilor ca Fichte, Hegel şi Schelling şi nici scrieri de ale lui Kant să nu citească decît după ce va fi cetit pe Schopenhauer" *(Amintiri,* 1924, p. 105). în aceeaşi vreme el vorbea imult despre Buddha îşi despre idealul *nirvanei,* dar descoperirea acestora poate să se fi petrecut înaintea citirii lui Schopenhauer, deoarece Caragiale le remarcase în conversaţia noului său prieten cu cîţiva ani mai înainte. Cufundat în lungi lecturi şi în laborioase compuneri literare, în timpul cărora, stînd zile întregi în casă, ducea existenţa cea mai dezordonată, Eminescu reapărea ca un camarad plin de voie bună. Arăta un mare interes teatrului, şi participarea sa la spectacole era atît de vie încît — ne spune Slavici — ,,îi era greu să asiste la comedii, căci rîsetele îi erau scandaloase".

Marea lui plăcere era însă discuţia pe teme generale. Omul era un spirit ratiocinant, ferm în ideile sale şi căruia nu-i displăcea să înveţe pe alţii. „Ne plimbam prin uliţele mai dosnice — mărturiseşte Slavici — prin vreunul dintre parcurile din oraş, pierzînd ceasuri întregi, nu o dată pînă-n crepetul zorilor de zi ; şi cu ocaziunea acestor plimbări m-am luminat fără îndoială mai mult decît audiind cursurile de la Universitate". Terenul acestor discuţii erau adeseori adunările societăţii studenţeşti „România jună", înfiinţată în vara anului 1869. Din Viena, în 1870, trimite Eminescu primele sale poezii *Convorbirilor literare. Venere şi Madona* este citită într-una din şedinţele „Junimii" şi reţine atenţia generală.. Urmează *Epigonii,* însoţită de o scrisoare către Iacob Negruzzi, în care poetul lămureşte situaţia morală a generaţiei sale prin schemele idealismului şi ale ironiei romantice : „Predecesorii noştri credeau în ceea ce scriau, cum Shakespeare credea în fantasmele sale ; îndată însă ce conştiinţa vede că imaginele nu sunt decît un joc, atunci, după părerea mea, se naşte neîncrederea sceptică în propriile sale creaţiuni". Iacob Negruzzi îl caută după puţin timp la Viena, în cafeneaua studenţilor români, şi impresia fizică pe care i-o face coincide cu aceea a lui Caragiale. Negruzzi îl îndeamnă să se instaleze în Iaşi, după terminarea studiilor. Planul era însă prematur.

La 15 august 1871 Eminescu ia parte la serbările organizate de studenţimea română la mormîntul lui Ştefan cel Mare. O scurtă înapoiere în ţară îl aduce în anul următor, pentru întîia oară, în cercul „Junimii", unde la 1 septembrie 1872 citeşte nuvela *Sărmanul Dionis.* Colaborarea sa la *Convorbiri*

literare nu încetase în toată această vreme, încît Maiorescu putuse să-l citeze în *Direcţia nouă* ca pe unul din cei mai de seamă poeţi ai vremii. „Cu totul osebit în felul său — scrie Maiorescu — om al timpului modern, deocamdată blazat în cuget, iubitor de antiteze cam exagerate, reflexiv mai peste marginile iertate, pînă acum aşa de puţin format încît ne vine greu să-l cităm îndată după Alecsandri, dar, în fine, poet, poet în toată puterea cuvîntului, este d. Mihail Eminescu."

în noiembrie 1872 Eminescu este la Berlin şi se înscrie la Universitate. Din ţară, Titu Maiorescu îl îndeamnă să-şi treacă doctoratul pentru a veni să ocupe o catedră filozofică la Universitatea din Iaşi. în lunga corespondenţă iscată asupra acestui punct, în tot cursul anului 1874, Eminescu vede deocamdată mai mult dificultăţile. Cursuri asupra lui Schopenhauer şi Kant, pe care începe în această vreme să-l traducă, nu i-ar fi fost greu lui Eminescu să propună. Pentru prolegomenul filozofiei el simte însă nevoia completării cunoştinţelor sale în ştiinţele naturale, mai cu seamă în anatomie şi fiziologie. Filozofia dreptului şi a istoriei sînt apoi numai indicate la Schopenhauer, încît ar avea nevoie să elaboreze personal aceste materii, pornind de la Hegel, dar depăşindu-l, mai ales că „interesul practic pentru patria noastră ar consta, cred, în înlăturarea teoretică a tuturor îndreptăţirilor pentru importarea nechibzuită a unor instituţii străine, care nu-s altceva decît organizaţii speciale a societăţii omeneşti în lupta pentru existenţă, care pot fi primite în principiile lor generale, a căror cazuistică trebuie însă să rezulte în mod empiric din împrejurările particulare ale fiecărui popor şi ale fiecărei ţări". Pentru desăvîrşirea studiilor sale, funcţiunile studentului Eminescu la legaţia română din Berlin sînt o piedică. Eminescu hotărăşte să se mute la Jena, susţinut de bursa pe care Maiorescu, ca ministru al Instrucţiunii publice, i-o pune la dispoziţie. Examenul de doctorat urma să fie depus în august dar, după cîteva luni, renunţând la toate planurile, se înapoiază în ţară şi la 1 septembrie 1878 este numit director al Bibliotecii centrale din Iaşi.

Epoca de pregătire a lui Eminescu este sfîrşită în acest moment. La Iaşi el continuă a traduce *Critica raţiunii pure* a lui Kant şi suplineşte pe Xenopol şi Bodnărescu la Institutul Academic. Curînd este însă scos de la Biblioteca centrală şi Petrino îi însceneaza un proces de sustragere de cărţi. Rămas

fără o situaţie stabilă, Maiorescu îl numeşte revizor şcolar al judeţelor Iaşi şi Vaslui. în 1876, în cadrul prelegerilor populare ale „Junimii", vorbeşte despre *Influenţa austriacă asupra românilor din principate,* singura lui manifestare orală în public.

Sosise momentul să formuleze unele din ideile sale de filozofie politică, elaborate la Berlin. Vorbitorul este, în acord cu metodele sociologice ale timpului, un organicist. Marile categorii sociale sînt înţelese prin analogie cu funcţiunile organismului animal. Negoţul de import şi export este pentru el „circulaţia sîngelui social". Faptul că agenţii acestei circulaţii, sub influenţa austriacă, sînt printre noi străini, alcătuieşte o boală pe care nu o poate tămădui decît acela care cunoaşte „legile fiziologice ale societăţii". Spre deosebire de teoriile spiritualiste, popoarele nu sînt „producte ale inteligenţii, ci ale naturii". Orice product natural se cristalizează însă în jurul unui punct stabil. Dar tocmai stabilitatea ne lipseşte astăzi ca şi în întregul nostru trecut politic. Eminescu va combate, deci, deopotrivă arbitrarul vechilor clase boiereşti, pricina care a împiedicat vreme de secole cristalizarea organismului nostru social, ca şi mobilitatea partidelor de azi. în generala anarhie individualistă a trecutului şi a prezentului în care s-au dezvoltat numai clasele consumatoare, nu şi acele producătoare, există un singur element statornic şi creator : ţăranul, producătorul obiectelor cu care se îndestulează toate trebuinţele fundamentale ale vieţii noastre. El este „clasa cea mai pozitivă din toate, cea mai conservatoare în limbă, port, obiceiuri, purtătorul istoriei unui popor, naţia în înţelesul cel mai adevărat al cuvîntului". Care este însă situaţia ţărănimii ? „într-o ţară care n-are export industrial ţăranul munceşte singur pentru toţi." Pe spatele lui trăiesc mii de proprietari, de funcţionari, de negustori evrei şi o mulţime de alţi străini, infiltraţi deopotrivă prin influenţa Austriei, reprezentanţi ai intereselor ei economice. Numărul acestora s-a însutit în ultimul secol şi procesul continuă sa se dezvolte îngrijorător. Ţăranul trebuie uşurat de uriaşa povară pe care o suportă, asigurîndu-i o dezvoltare liniştită, care nu este însă posibilă „dacă nu ne vom hotărî să nu mai purtăm nici un product străin pe noi. precum au făcut ungurii în vremea absolutismului". Remediul acesta trebuie asociat cu *„stabilitatea,* adică guvern monarhic, ereditar, mai mult ori mai puţin absolut • *munca,* adică excluderea proletarilor condeiului de la viaţa publică a statului şi prin asta silirea lor la o muncă productivă ; *economia,* adică dreapta cumpănire între foloasele aduse de cutare cheltuială şi sacrificiile făcute pentru ea ; aceasta, atît în economia generală a statului, cît şi în cea individuală".

Importanta conferinţă asupra *Influenţei austriace,* publicată în *Convorbiri literare* (1876, 5), grupa cîteva din tendinţele politice ale „Junimii" : dinasticismul, lupta contra proletariatului intelectual, orientat către specularea politicianistă a bugetului, ridicarea claselor producătoare ale naţiunii şi, în primul rînd, a ţărănimii. încă din 1868, în articolul *In contra direcţiei de azi în cultura română,* Titu Maiorescu vorbise şi el despre ţăran ca despre „singura clasă reală la noi". Alte tendinţe sînt însă proprii lui Eminescu. Prin înclinarea sa către formele absolutiste ale monarhiei, conservatorismul său este în acest moment mai radical decît al lui Maiorescu, Xenopol şi chiar decît al lui Carp.

Tot în 1876 Eminescu începe colaborarea sa la *Curierul de laşi* şi o continuă în anul următor. Cîteva din principalele sale articole politice, ca acele despre *Grigore Ghica* şi *Răpirea Bucovinei,* apar aci, împreună cu articole şi cronici dramatice, în care scriitorul aduce bogata lui experienţă teatrală. El se declară împotriva influenţei franceze pe scena noastră, mai întîi întrucît priveşte compunerea repertoriilor în care nu preţuieşte pe Corneille şi Racine, „mergători pe catalige", „slabi" imitatori ai tragediei antice, în timp ce acordă o mare valoare lui Moliere. Influenţa franceză trebuie eliminată mai cu seamă în pronunţia actorilor, unde se puteau observa acele prelungiri ale ultimei silabe, atît de nepotrivite în gura unui român. Vorbirea actorilor noştri i se pare de altfel în mod general defectuoasă. Ei par a nu-şi da seama de însemnătatea accentului *etic* şi *logic* (sau *intenţional)* al vorbirii, deosebit de accentul ei gramatical, şi se lipsesc, prin nesocotirea sau falsa întrebuinţare a celui dintîi, de principalul mijloc al exteriorizării dramatice. Altă dată, el remarcă tonul nazal sau gutural, în felul francezilor sau al spaniolilor, ceea ce îi permite să caracterizeze fonetic graiul nostru, ca unul lipsit deopotrivă de vpcale prea lungi sau prea scurte, de consoane prea moi sau prea aspre, posedînd numai sunete medii şi curate.

Comediei franceze el îi preferă pe cea rusă, a lui Gogoi din *Revizorul,* aparţinînd curentului unui realism popular pe care — înaintea lui Maiorescu — îl remarcă în operele germanului Fritz Reuter, ale americanului Bret Harţe, ale ungurului Petofi, dar şi ale românilor Anton Pann şi I. Slavici, la care adaugă pe I. Creangă, pe care prietenul lui încă din primul an al aşezării în Iaşi îl recunoscuse în întinsa semnificaţie a operei şi temperamentului său.

Cronicarul dramatic este, în fine, împotriva romanelor aduse pe scenă şi condamnă pe actorii care vînează succesul uşor. Nimeni înaintea lui Eminescu şi puţini după el au consacrat teatrului studii mai temeinice, din unghiul unei cunoaşteri mai apropiate a literaturii dramatice şi a variatelor probleme în legătură cu jocul actorilor şi cu graiul lor,,

O împrejurare în care Eminescu reacţionează cu demnitate, refuzînd să împrumute pana sau chiar numai semnătura sa pentru cauza unui politician local, încheie colaborarea sa la *Curierul de Iaşi.* Cedînd unei invitaţii mai vechi se hotărăşte să plece la Bucureşti, asumîndu-şi greul trebii în redacţia *Timpului,* ziarul conservator al lui Lascâr Catargiu. în inima lui ducea iubirea castă pentru Veronica Miele, cunoscută cu ani înainte la Viena. în redacţia *Timpului* el regăseşte pe Caragiale şi Slavici. Conservatorii se aflau atunci în opoziţie, şi adversitatea politică nu fu suspendată nici în timpul ostilităţilor cu Turcia.

îmbrăţişînd poziţiile partidului, desigur nu cu o pană mercenară, ci dintr-o adînca adeziune, sprijinită de formaţia sa şi dc prieteniile cîştigate printre junimişti, Eminescu străbate acum o epocă de mare violenţă polemică. Una din personalităţile mai des atacate era C. A. Rosetti, omul care întrupa mai depbn liberalismul revoluţionar, dar care nu-i răspunde niciodată cu resentimentul său, mărturisindu-şi adesea admiraţia pentru scriitor şi citindu-i cu îneîntare articolele, uneori în faţa prietenilor totdeauna numeroşi în jurul său.

Colaborarea lui Eminescu la *Timpul* durează şapte ani, de la 1877 pînă la 1883. Ea dezvoltă ideile formulate în conferinţa despre *Influenţa austriacă,* nu însă fără să le adauge elemente noi. Eminescu respinge acuzaţia de reacţionarism care i se arunca uneori, căci el nu doreşte înlăturarea marilor cuceriri sociale ale generaţiei de la 1848, ci numai folosirea lor într-un chip care să nu primejduiască interesele naţiunii

române şi să altereze firea ei. ,,Cînd capetele luminate ale generaţiunilor trecute — scrie el în *Timpul* (1879) — au îmbrăţişat ideile liberale şi s-au hotărît a se consuma în munca propagării lor, nu-şi înfăţişau viitorul astfel cum e prezentul. Adevăraţii apostoli ai libertăţii erau înainte de toate români pătrunşi de conştiinţa unităţii noastre naţionale şi doreau libertatea şi egalitatea numai ca nişte înlesniri pentru dezvoltarea poporului. Ideile liberale nu erau pentru dînşii un scop, ci un mijloc pe care întotdeauna-l subordonau principiului naţionalităţii. Noi suntem urmaşii acelor oameni mai puţin liberali decît «naţionalii-liberali», dar mai mult naţionali decît dînşii. — Nu ne-am sfiit niciodată şi nu ne sfiim nici acum a declara fără şovăire că susţinem ideile liberale numai pe cît ele nu produc o perturbaţiune în dezvoltarea noastră naţională şi numai pe cît ele nu ne împing spre forme de vieţuire străine de firea poporului românesc."

Alteori, el preconizează progresul lent, în acord cu legea tuturor creşterilor organice : ,,Precum creşterea unui organism se face încet prin superpunerea continuă şi perpetuă de nouă materii organice, precum inteligenţa nu creşte şi nu se-ntăreşte decît prin asimilarea lentă a muncii intelectuale din secolii trecuţi şi prin întărirea principiului înnăscut al judecăţii, precum orice moment al creşterii e o conservare a celor cîştigate în trecut şi o adăugire a elementelor cucerite din nou, astfel adevăratul progres nu se poate spera decît conservînd — pe de o parte, adăugind — pe de alta : o vie legătură între prezent şi viitor, nu însă o serie de sărituri fără orînduiaîă. Deci progresul adevărat fiind o legătură naturală între trecut şi viitor, se inspiră din tradiţiunile trecutului, înlătură însă inovaţiunile improvizate şi aventurile hazardoase" *(Timpul,* 1880).

Alteori nostalgia romantică pentru trecut exaltă vremile voievozilor : „...a readuce vulturescul avînt al Basarabilor, starea de bogăţie din vremea lui Petru Rareş ori a lui Matei Basarab, a le putea readuce ar fi merit, şi a fi reacţionar ar fi identic cu a fi sporitor neamului şi ţării" *(Timpul,* 1880). Lucrul nu i se pare însă posibil lui Eminescu : „Nici putinţă nu există pentru un asemenea partid". Ceea ce i se pare posibil este îndepărtarea „prin puterea de asimilare a solului şi a rasei", a „păturii superpuse", în genere de provenienţă grecească, pătură care şi-a însuşit puterea politică, clasă de oa-

meni lipsiţi de acea sensibilitate pentru adevăr în care Eminescu vedea semnul distinctiv al mentalităţii româneşti, împrejurare menită să explice afinitatea acelei categorii pentru formele de viaţă artificiale şi sterile.

în dezvoltarea politică a ţărilor româneşti de la 1700 încoace, Eminescu distinge trei perioade, după raportul în care s-a găsit elementul autohton cu cel imigrat : ,,La 1700 învinge elementul imigrat prin domnia fanariotă. La 1821 începe reacţiunea elementului autohton şi merge biruitoare şi asimilînd pînă la 1866. La 11 februarie 1866 învinge din nou elementul imigrat *(Timpul,* 1881). Reacţiunea fondului istoric al ţării trebuie însă să se producă : ,,totul trebuie *dacizat* oarecum de-aci înainte".

Articolele politice ale lui Eminescu şi-au găsit deplinul lor ecou abia mai tîrziu. în 1891 Gr. Peucescu dă o primă ediţie cuprinzînd materialul din 1880-1881, completat prin ediţiile succesive ale lui I. Scurtu (1905), N. Iorga (1909), A. C. Cuza (1914), D. Murăraşu (f.d.), I. Creţu (1939).

însemnătatea doctrinei politice eminesciene a fost necontenit pusă în lumină, şi rolul ei a fost dintre cele mai hotărîtoare în formarea doctrinei naţionaliste de după 1900 şi dintre cele două războaie.

Munca redacţională îl istoveşte pe Eminescu. Dureri sentimentale îl copleşesc. în 1879, cînd moare Ştefan Miele, soţul Veronichii, poetul mărturiseşte încă o dată sentimentul său îndurerat şi pur : „Nici tinereţea, nici frumuseţea ta, nici virtuţi sufleteşti, nici graţii fizice nu au fost cauza acelei simţiri care a aruncat o umbră adîncă asupra vieţii mele întregi. Adesea există enigme matematice pentru a căror dezlegare îţi trebuie o cifră cunoscută ; adesea un complex de cazuri se dezleagă prin o singură cauză necunoscută. Astfel viaţa mea, ciudată şi azi şi neexplicabilă pentru toţi cunoscuţii mei, nu are înţeles fără tine." Un moment el concepe gîndul unirii cu Veronica prin căsătorie. Maiorescu desconsiliază legătura.

Prin viaţa lui Eminescu trecea de altfel acum o nouă siluetă feminină, în persoana Mittei Kremnitz, soţia medicului german al palatului, cumnata lui Maiorescu, prietenă cu Carmen Sylva, traducătoare a scriitorilor români şi autoare de nuvele cu subiecte din viaţa societăţii noastre. De la Mitte Kremnitz ne-a rămas unul din portretele eminesciene cele

mai vii datînd din epocă (c.f. C. /„ 1932, Torouţiu, *Studii şi documente literare,* IV). Ochii lui Maiorescu privesc încă o dată încruntaţi. Poetul se eclipsează cînd Veronica, devenită liberă, reapare în Bucureşti. Totuşi legătura evoluează rău. Greaua situaţie materiala, rămasă totdeauna aceeaşi, nu-i îngăduie poetului să întemeieze o familie, şi boala începuse să se vestească.

în 1883 Eminescu publică în *Almanahul „României)une" : Luceafărul,* punctul culminant al creaţiei sale poetice. în iunie poetul suferă primul acces de nebunie. Vestea soseşte în casa lui Maiorescu şi-l găseşte acolo pe Caragiale, care plînge cîtva timp amarnic. Eminescu este îngrijit mai întîi în ţară, apoi lîngă Viena, la sanatoriul din Ober-Dobling. Cînd mintea i se limpezeşte, un scrupul i se prezintă. Cine este oare dispensatorul binefacerilor revărsate asupra lui ? Maiorescu îi răspunde cu nobile cuvinte : „Bine, domnule Eminescu, suntem noi aşa străini unii de alţii ? Nu ştii d-ta iubirea şi (dacă-mi dai voie să întrebuinţez cuvîntul exact, deşi este mai tare) admiraţia adeseori entuziastă ce o am şi eu şi tot cercul nostru literar pentru d-ta, pentru poeziile d-tale, pentru toată lucrarea d-tale literară şi politică ? Dar a fost o adevărată exploziune de iubire cu care noi toţi, prietenii d-tale (şi *numai aceştia),* ara contribuit pentru puţinele trebuinţe materiale ce le reclama situaţia. Şi n-ai fi făcut şi d-ta tot aşa din multpuţinul ce l-ai fi avut cînd ar fi fost vorba de orice amic, necum de un amic de valoarea d-tale ?"

Pe cînd se afla la Viena, la finele anului 1883, Maiorescu îngrijeşte prima ediţie a *Poeziilor* lui Eminescu. înainte de a se înapoia în ţară, prietenul Chibici Rîvneanul, vestitul camarad al anilor de studenţie la Viena, îl însoţeşte în Italia. într-o zi, la Florenţa, Eminescu pleacă de acasă şi, ieşind din oraş, merge tot spre răsărit. Cînd seara se înapoiază, zdrobit de oboseală, explică lui Chibici că pornise spre ţară. Revenit în Iaşi, unde atitudinile lui sînt dintre cele mai excentrice, apoi la Bucureşti, încearcă să reia activitatea, dar boala revine. în 1886 este internat în ospiciul de la Mînăstirea Neamţului. Harieta, nefericita soră paralitică, îl ia în anul următor pe lîngă dînsa, la Botoşani, unde Eminescu primeşte ajutorul oraşului, apoi o pensie votată de Parlament. După cîtva timp i se pare a se fi restabilit îndeajuns pentru a putea pleca spre

Bucureşti, în tovărăşia Veronichii. Aici i se încredinţează conducerea revistei *Fîntîna Blanduziei.* Eminescu mai scrie cîteva articole, dar nebunia îl fulgeră din nou şi face necesară internarea lui în casa de sănătate a d-rului Şuţu, unde moartea îl ajunge la 15 iunie 1889.

Vîlva este mare în ţară. Destinul nefericit aljpoetului pune o pedală gravă peste răsunetul operei. Pe băncile şcolilor creştea acum o nouă generaţie care descoperea în' cartea lui o muzică vrăjită, cu puteri răscolitoare. Modurile simţirii şi ale expresiei eminesciene devin generale. Acuzaţiile împotriva societăţii care lasă pe poeţi să moară nebuni, după ce îi face sa trăiască în mizerie, trec în deprinderile comune. Sentimentul public se revarsă asupra amintirii poetului şi dă un caracter simbolic staturii sale. De multă vreme sufletul ţării nu străbătuse o criză mai adîncă, făcută din uimire, din farmec, din remuşcare. Ce mesaj aducea poezia lui Eminescu ?

Poezia lui Eminescu, aşa cum a fost cunoscută de^contemporani şi urmaşi din ediţia lui Maiorescu, completată cu bucăţile introduse în ediţiile succesive, se ridică pe substructura unei imense munci de laborator pe care Eminescu însuşi n-a dezvăluit-o niciodată. Cunoaşterea treptată a manuscrisului eminescian, ajuns după îmbolnăvirea poetului în mîinile lui Maiorescu şi predat de acesta Academiei^Române, a adus revelaţia unui. creator foajte laborios, urmărind uneori timp de ani aceeaşi idee poetică, făcînd-o să treacă prin^ numeroase forme succesive, uneori părăsind-o pînă la urmă. Mai jdes latura eliminată a producţiei eminesciene a fost prezentată cu scopul de a completa imaginea lui Eminescu prin intensificarea trăsăturilor rămase mai puţin dezvoltate în fizionomia fixată de ediţia maioresciană. Este netăgăduitul merit al unui istojiograf mai nou, d-l G. Călinescu, de a fi pus într-o vie lumina pe acest Eminescu necunoscut şi care n-a ţinut el însuşi să se dezvăluie.

Nu credem însă că trebuie să substituim cu totul fizionomiei eminesciene trecută prin voinţa artistică a poetului pe aceea pe care cercetătorul de azi o găseşte în manuscrisele sale. Căci ceea ce este hotărîtor în cazul poetic al lui Eminescu este tocmai caracterul atît de lucid şi activ al creaţie^ lui, puterea de selecţie în imensul material al motivelor şi inspiraţiilor care i se prezentau. Eminescu manuscriselor este un Eminescu anterior lucrării sale de autocritică, prin urmare un

Eminescu dinaintea momentului celui mai caracteristic al actului său poetic. Ştim prea bine că, după părerile psihologismului modern, omul spontan ar fi mai *autentic* decît omul reflexiv şi că însemnarea caducă a celui dintîi ar avea o valoare *documentară* mai mare decît opera închegată şi definitivă, fructul copt al tuturor puterilor sale sufleteşti, culminînd în funcţiunile conştiinţei active şi clare. împotriva acelei păreri, foarte des reprezentată astăzi, noi socotim însă că oamenii şi poeţii devin cu totul ei înşişi în expresia ultimă şi cea mai înaltă a vieţii lor conştiente. Multe tendinţe se încrucişează tn regiunile umbrite ale sufletului fiecăruia din noi, dar ale noastre cu adevărat sînt numai acele pe care, comparîndu-le cu felul nostru statornic de a fi şi aprobîndu-le prin conştiinţa noastră, socotim ca pot sa se înfăţişeze semenilor.

Multă vreme, mai cu seamă la începuturile sale, Eminescu a nutrit gîndul de a scrie teatru. Fostul însoţitor al trupelor lui Iorgu Caragiali şi Pascaly, spectatorul entuziast al teatrelor vieneze, cronicarul dramatic al *Curierului de Iaşi,* se simţea chemat să îmbogăţească scena noastră cu drame istorice şi moderne, în 'versuri şi în proiză, în stilul poetic al romanticilor şi în dialog naturalist. Dar din toate aceste încercări, abia cîteva momente lirice, prelucrate şi introduse în alte configuraţii, au trecut în opera publicată de poetul însuşi. Din drama istorică *Bogdan Dragoş,* una din tiradele lui Bogdan reapare în cîteva din versurile *Scrisorii IV;* cîntecul Anei revine aidoma în bucata *Peste vîrfuri;* o vorbire a lui Bogdan către Ana dă unele din versurile bucăţii *Atît de fragedă.* Din fragmentele dramei istorice *Mira,* în care eroul principal este cînd Mihai Viteazul, cînd Ştefăniţă-vodă, se desprind, cu modificări, unele din versurile poemei *Mortua est* şi ale *Melancoliei.* în alt fragment dramatic : *Cel din urmă Muşatin,* Petru Rareş evocă amintirea iubitei sale Măria cu versuri care au devenit mai tîrziu *Din valurile vremii.* începutul poemului dramatic *Mureşan* alcătuieşte în ediţia lui Maiorescu bucata *Se bate miezul nopţii.*

Faptul că atîtea din bucăţile lirice ale lui Eminescu au apărut mai întîi în cadrul unor compoziţii dramatice se cuvine a fi considerat mai de aproape. El dovedeşte mai întîi că Eminescu socotea că în lucrările sale teatrale momentele lirice sînt singurele preţioase, şi ca atare el a înăbuşit pînă la urmă aspiraţia de a zugrăvi caractere şi de a înnoda conflicte.

Astăzi, revăzînd materialul, nu putem spune decît că Eminescu a avut dreptate. Talentul lui nu-i îngăduia să intre într-o mare varietate de tipuri omenești. Eroii teatrului manuscris al lui Eminescu seamănă între ei ; de pildă, Ștefăniță-vodă și Mureșan înfățișează același caracter sceptic și melancolic, atît de asemănător cu propriul eu poetic al lui Eminescu, mai cu seamă în producția tinereții sale. Eminescu nu era un poet înclinat să iasă din sine însuși și să se proiecteze în alte suflete. Totul îl readucea către sine, încît teatrul său nu era decît o manifestare lirică mascată. De aceea el renunță în cele din urmă la forma compoziției dramatice, mărginindu-se în cadrul liric, ca cel mai propriu geniului său. Lunga prelucrare a unor motive dramatice a dat însă stilului său, într-o parte a producției lui definitive, caracterul retoric și discursiv al unor tirade teatrale, ca de pildă în *Scrisori.* Atitudinile poetului dramatic au revenit, așadar, într-un moment și în prilejuri cînd scriitorul nu se mai gîndea deloc să compună pentru teatru.

Cercetarea mai nouă, în lucrările d-lui G. Călinescu și în ediția monumentală a d-lui Perpessicius, a scos la iveală din manuscrisele poetului și o altă latură a fizionomiei lui, nu cu totul acoperită în opera publicată de el însuși, dar pe care evoluția lui ulterioară a depășit-o. Este vorba de acele lungi poeme cu caracter legendar, istoric și filozofic, ca : *Gemenii,. Diamantul Nordului* sau *Memento mori.* Din acesta din urmă, vastă frescă a istoriei omenirii, amintind *La legende des siecles* a lui Victor Hugo, în care tribulațiile omului sînt urmărite din paleolitic pînă la idealismul modern, cînd omul conștient de puterea creatoare a minții sale detronează pe Dumnezeu, s-au desprins *Egipetul* și *împărat și proletar.* Euî poetic care se reflectează în această vastă compoziție este, la fel ca în teatrul eminescian, acela al unui spirit îndurerat și sceptic privind către zădărniciile acestei lumi în care „numai răul a rămas". Printre tablourile din *Memento mori,* unde la fiecare pas se pot găsi versuri cu adînc ecou, dincolo de Babilon, de Ninive, de Palestina și Egipt, de Grecia și Roma, și înainte de Franța revoluționară și napoleoniană, în centrul însuși al compoziției, o etapă importantă o ocupă evocarea dacilor cu luptele lor străjuite de privirile lui Odin, ca și cum. dacii ar fi fost o seminție nordică. Mitologia dacică și nordică apare deopotrivă în *Gemenii* și *Diamantul Nordului.* Obsesia

nordică revine și în *Strigoii,* unde Arald, căpetenia avarilor, este arătat ca un om din miazănoapte. Vastele și sumbrele tablouri ale acestor poeme, completate printr-o meditație dezabuzată, se desfășoară în cadențe laborioase, în versuri bătute pe nicovale de ciclopi.

Din lumea de motive și atitudini ale primei sale epoci se cristalizează și producția în proză a lui Eminescu. în 1870 apare în *Convorbiri literare* povestea *Făt~Frumos din lacrimă.* Curentul folcloric, afirmat prin culegerea lui Alecsandri, pe care Maiorescu o salută în articolul din 1868, produce în *Convorbiri literare* o seamă de manifestări paralele, ca acele ale lui Miron Pompiliu sau ca ale macedoneanului Caraiani. Eminescu însuși, în peregrinările sale prin Ardeal, culesese mult imaterial folcloric liric, publicat mai tîrziu din manuscrise de Ilarie Chendi (1902). Basmele poporului îl interesează de asemeni pe Eminescu, și cîteva din acestea, în prime prelucrări, sînt fixate în manuscrisele poetului pînă cînd cel puțin unele din ele să se cristalizeze într-o operă definitivă cum este *Călin.* în 1869, pe cînd se găsea în București, Eminescu ia parte la ședințele societății „Orientul" care, propunîndu-și strîngerea metodică a inspirațiilor populare, îi încredințează adunarea materialului din Moldova. Este probabil că în îndeplinirea acestei însărcinări să se fi constituit caietul de poezii populare moldovenești, publicat în ediția d-lui D.Murărașu (1936). ^

Este apoi sigur că din aceste preocupări, ca și din ideea care circula printre junimiști că literatura cultă se cuvine să se dezvolte din temeliile ei naturale, adică din literatura poporului, apare povestea lui Făt-Frumos care cucerește pentru împăratul devenit fratele lui de cruce, după multe peripeții, pe frumoasa fată a Genarului. Basmul este stilizat prin dilatarea elementului descriptiv și liric, mult peste limitele prototipurilor folclorice, unde interesul cade asupra peripețiilor. Cînd Făt-Frumos se îndreaptă către țara împăratului, „înspre sara zilei a treia, buzduganul oăzînd se izbi de o poartă de aramă și făcu un vuiet puternic și lung. Poarta era sfărîmată și voinicul intră. Luna răsărise dintre munți și se oglindea într-un lac mare și limpede ca seninul cerului. în fundul lui se vedea sclipind, de limpede ce era, un nisip de aur ; iar în mijlocul lui, pe o insulă de smarand, înconjurat de un crîng de arbori verzi și stufoși, se ridica un mîndru palat de o

marmură ca laptele, lucie şi albă — atît de lucie încît în ziduri se răsfrîngea ca-ntr-o oglindă de argint : dumbravă şi luncă, lac şi ţărmuri. O luntre aurită veghea pe undele limpezi ale lacului, lîngă poartă ; şi-n aerul cel curat al serei tremurau din palat cîntece mîndre şi senine."

Unul din peisajele lui Eminescu, acel al *Scrisorii IV,* este găsit. Cînd Făt-Frumos ajunge la locuinţa Mamei-pădurilor, fata acesteia îi spune : „Bine-ai venit, Făt-Frumos... cît de mult e de cînd te-am visat. Pe cînd degetele mele torceau un fir, gîndurile mele torceau un vis, un vis frumos în care eu mă iubeam cu tine ; Făt-Frumos, din fuior de argint ţeseam şi eram să-ţi ţes o haină urzită din descîntece, bătută-n fericire ; s-o porţi... să te iubeşti cu mine. Din tortul meu ţi-aş face o haină, din zilele mele — o viaţă plină de dezmierdări."

Stilizarea lirică şi descriptivă a basmelor populare a devenit mai tîrziu o manieră din care se vor desprinde nu numai unele din paginile lui Odobescu, dar şi poemul în proză în realismul liric, începînd cu Delavrancea.

încă din epoca sa vieneză Eminescu se încearcă şi într-o> altfel de compoziţie. El doreşte isă scrie un roman filozofic şi naţional pentru care se opreşte un moment la titlul : *Naturi catilinare,* căruia îi preferă însă, în cele din urmă, pe acela de *Geniu pustiu,* dar pe care îl lasă neterminat şi necunoscut, pînă cînd I. Scurtu îl publică în 1904. *Geniu pustiu* cuprinde confesiunea tînărului naţionalist Toma Nour (numele apăruse şi într-una din dramele istorice, în *Mira),* încît după prezentarea eroului povestirea continuă la persoana întîia. Toma Nour este un „demon" eminescian, ca într-unele din poemele primei epoci : *înger şi demon, împărat şi proletar, Strigoii* — personaj byronian, în care frumoasa complexiune fizică ascunde un suflet dezamăgit şi revoltat, după cum ni-l arată portretul romantic atît de caracteristic pentru tendinţele primei maniere a lui Eminescu : „Era frumos — d-o frumuseţe demonică. Asupra feţei sale palide, musculoase, expresive se ridica o frunte senină şi rece ca cugetarea unui filosof. Iar asupra frunţei se zburlea cu o genialitate sălbatecă părul său negru-strălueit ce cădea pe nişte umeri compacţi şi bine făcuţi. Ochii săi mari, câprii ardeau ca un foc negru sub nişte mari sprîncene stufoase şi îmbinate, iar buzele, strîns lipite, vinete, erau de o asprime rară. Ai fi crezut că e un poet ateu, unul din acei îngeri căzuţi, un Satan, nu cum şi-l închipuiesc pictorii : zbîrcit, hidos, urîcios, ci un Satan frumos, de o frumuseţe strălucită, un Satan mîndru de cădere, pe a cărui frunte Dumnezeu a scris geniul, şi iadul — îndărătnicia ; un Satan dumnezeiesc care, trezit în cer, a sorbit din Lumina cea mai sfîntă, şi-a îmbăftat ochii cu idealele cele mai sublime, şi-a muiat sufletul în visurile cele mai dragi, pentru ca în urmă, căzut pe pămînt, să nu-i rămînă decît decepţiunea şi tristeţea gravată în jurul buzelor."

Acest înger căzut este un aspru critic al societăţii timpului, în care urăşte deopotrivă minciuna unei civilizaţii de împrumut, ca şi viaţa fără muncăf a coruptelor clase conducătoare. El doreşte o uriaşă revoluţie morală în care „ideea *românesc* să fie mai mare decît uman, genial, frumos".

După o singuratică şi tristă copilărie de orfan, Toma cunoaşte în Ioan, suflet viril, locuind într-un corp plin de gingăşie feminină, un prieten de care îl unesc legături fervente, conţinînd ceva din cultul romantic al androginului. Ioan şi Toma iubesc două surori, pe Sofia şi Poesis. Dar Sofia moare, cîntînd în delirul agoniei ei arii din Palestrina, în timp ce Poesis, o artistă, apucă drumuri greşite pentru a susţine pe bătrînul şi nefericitul ei tată. Cei doi amici deznădăjduiţi se întîlnesc apoi în mijlocul incendiilor care pustiesc Ardealul revoluţiei pentru libertate, din 1848. Ioan este conducător revoluţionar, şi Toma, care se asociază acţiunii lui, are durerea să-l vadă murind prin actul de trădare al unui morar sas. Cînd revoluţia se sfîrşeşte Toma înţelege greşeala ce a făcut-o învinovăţind-o pe Poesis, ale cărei îndemnuri i se dezvăluiese abia acum. El pleacă din nou în lume, şi ultima lui scrisoare este a unui condamnat la moarte.

Romantica povestire, cuprinzînd numeroase episoade, scrisă într-un stil de mare tensiune patetică, amestecat cu note realiste şi cu multe descrieri încărcate de culoare, prezintă interesul de a ne face să înţelqgem conexiunea motivelor în sufletul tînărului scriitor Eminescu. Mulţi critici s-au întrebat ce putea uni în fiinţa acestuia pe poet cu doctrinarul politic şi naţional ? *Geniu pustiu* se însărcinează să ne dea dezlegarea acestei probleme. Omul romantic, aşa cum ieşise din epoca luciferiană, sfărîmătoare de legături, a revoluţiei franceze, din marile sinteze speculative ale idealismului postkantian, în care orgoliul cugetării omeneşti, făuritoarea lumii, atinsese culmile lui cele mai înalte, din luptele pentru naţionalitate ale

Germaniei, eu tot ce determinaseră ele în direcţia exaltării trecutului şi a poporului, romantica fiinţă rezultată din încrucişarea tuturor acestor influenţe cuprindea în sine acel suflet complex în care un individualism excesiv putea coexista cu o înflăcărată sensibilitate naţională. Toma Nour este un exemplar din această categorie. El este arhetipul eminescian.

Tendinţe asemănătoare se regăsesc în *Sărmanul Dionis (C. I.,* 1872-1873) care, folosind unele fragmente din *Geniu-pustiu,* s-a dezvoltat totuşi ca o compoziţie autonomia. De data aceasta e oul este un metafizician care reflectează la subiectivitatea spaţiului şi timpului, şi, prin urmare, a imaginii noastre despre lume, organizate în formele lor : „în faptă — îşi spune Dionis — lumea-i visul sufletului nostru ; nu există nici timp, nici spaţiu — ele sunt numai în sufletul nostru. Trecut şi viitor e în sufletul meu ca pădurea într-un sîmbure de ghindă, şi infinitul asemenea, ca reflectarea cerului înstelat într-un strop de rouă. Dacă am afla misterul prin care să ne punem în legătură cu aceste două ordini de lucruri care sunt ascunse în noi, mister pe care l-au posedat poate magii egipteni şi asirieni, atuncea, în adîncurile sufletului eoborîndu-ne„ am putea trăi aievea în trecut şi am putea locui lumea stelelor şi a soarelui. Păcat că ştiinţa neoromantici şi acea a astrologiei s-au pierdut — cine ştie cîte mistere ne-ar fi descoperit în această privinţă ! Dacă lumea este un vis — de ce n-am putea să coordonăm şirul fenomenelor aşa cum voim noi ?"

Dar .subiectivitatea spaţiului şi timpului nu produce la Kant concluzia că noi putem dispune în voie de ele. Sensul teoriei kantiene a cunoaşterii este tocmai să fundeze obiectivitatea constrângătoare a ştiinţei. Abia printre urmaşii lui Kant se trag alte concluzii, şi anume în două direcţii diferite. Mai întîi, dacă lumea experienţei este construită de noi prin folosinţa formelor subiective ale intuiţiei, atunci avem dreptul să nu-i acordăm mai multă seriozitate decît oricărei glume a spiritului nostru. O undă de ironie, anulînd dispoziţia lor patetică, trece prin operele poeţilor romantici de la Tieck la Heine. Este vestita ironie romantică, dedusă de filozofi ca Schelling sau Solger din epistemologia kantiană şi metafizica idealistă a lui Fichte.

în sufletul lui Eminescu a răsunat şi această coardă a sensibilităţii romantice, mai cu seamă în unele din operele tinereţii. Dacă lumea este visul sufletului, nu sîntem îndreptăţiţi

s-o privim cu zîmbet, distrugînd prin actul ironiei situaţii pe care imaginaţia noastră le crease mai întîi cu toată gravitatea ? Această întorsătură se produce, de pildă, în *Diamantul Nordului* unde, după ce cavalerul pornit de pe tărîmurile Spaniei izbuteşte să aducă iubitei lui talismanul mult dorit, poetul încheie cu ironie pentru propria lui povestire :

Aoh /... cine cască ce ? chiar cavalerul —
în somnul lui dulce visat-a el cerul.
Căci biet adormit el a fost cu ghitară
Sub naltul balcon, unde uriaşe aseară.
E drept că nainte el vede chiar raiul
Aievea-n grădina... Dar, văi, guturaiul
Urît îl cuprinse de-a nopţii răceală,
Pe ochi s-a pus brumă şi-n gît răguşeală.
Ah, vrut-ar fi dînsul, cîntînd din ghitară,
Cu-amor să deştepte copila cea rara,
Dar, vai! auzindu-l ar face-o să creadă
Că strigă cocoşii-n verdea livadă.

Altă concluzie a kantismului şi idealismului lui Fichte este tocmai aceea pe care o trage Dionis în pasajul citat. Ea este concluzia *idealismului magic,* reprezentat de Novalis care, dezvoltînd mai cu seamă poziţiile idealismului lui Fichte, afirmă în *Fragmentele* sale : „Orice credinţă este minunată şi creatoare de minuni: Dumnezeu există în clipa în care cred în el". Sau în altă parte *(Fr.,* 596) : „Visăm călătorii în univers. Dar universul nu este oare în noi ? Nu cunoaştem adîncimile spiritului nostru. Drumul misterios trece însă prin interiorul nostru. în noi sau nicăiri este eternitatea cu lumile ei, cu trecutul şi cu viitorul."

Dispunînd de posibilitatea de a coordona după voie şirul fenomenelor, Dionis, devenit călugărul Dan, trăieşte în lumea lui Alexandru cel Bun şi iubeşte pe Măria, fiica spătarului Tudor Mesteacăn. Cei doi îndrăgostiţi, folosind mijlocul dezvăluit de bătrînul mag evreu Ruben, întreprind o călătorie în Lună, dar cînd Dan îndrăzneşte gîndul profanator că el ar fi însuşi Dumnezeu, puterea de sus, rectifioînd îndrăzneala idealismului magic (şi părînd a afirma odată cu aceasta o limită obiectivă opusă avînturilor gîndirii), îl fulgeră şi-l prăbuşeşte în abis. Marginile dintre vis şi realitate se şterg cu totul cînd

Dionis se trezeşte ca un bolnav care, în delirul său, continuă să se creadă Dan, să iubească în Măria zilelor noastre pe aceea din vechime şi să ia pe anticarul Riven drept maestrul Ruben de altădată. Numai cînd delirul i se potoleşte Dionis recunoaşte pe adevărata Măria şi căsătoria lor pecetluieşte cucerirea unei fericiri.

Totuşi, „cine este omul adevărat al acestor întîmplări: Dan cri Dionis ?... Fost-au vis sau nu ? asta-i întrebarea. Nu cumva îndărătul culiselor vieţei e un regizor a cărui existenţă n-o putem explica ? Nu cumva suntem asemenea acelor figuranţi care, voind a reprezenta o armată mare, trec pe scenă, încunjură fundalul şi reapar iarăşi ? Nu este oare omenirea istoriei asemenea unei astfel de armate ce dispare într-o companie veche spre a reapărea în una nouă, armată mare pentru individul constituit în spectator, dar acelaşi număr mărginit pentru regizor ? ^Nu junt aceiaşi actori, deşi piesele sunt altele ? E drept că după fundal nu suntem în stare a vedea. — Şi nu s-ar putea ea^ cineva, trăind, să aibă moimente de o luciditate retrospectivă, care să ni se pară ca reminiscenţele unui om ce de mult nu mai este ?"

începută şi continuată în Sipiritul idealismului magic, povestirea sfîrşeşte jchopenhauerian prin amintirea regizorului (voinţa universală î) care mişcă dinapoia culiselor vieţii pe toţi muritorii ca pe scena unui teatru.

Asocierea celor două motive se poate urmări şi în fragmentul filozofic *Archaeus,* publicat din manuscrisele tinereţii de I. Scurtu (în *Scrieri politice şi literare,* 1905). Imaginea lumii ca un teatru condus din umbră de un regizor şi a oamenilor ca actori venea din antichitate, din aforismele lui Epictet şi Marcu Aureliu, unde o găsise, desigur, Calderon şi Shakespeare, marile modele ale romanticilor. Dar pe cînd în antichitate comparaţia era menită să sprijine pietatea stoicului supus armoniei prestabilite a lumii, în care fiecare are îndatorirea să-şi susţină rolul ce i-a fost încredinţat de Logosul universal, aceeaşi comparaţie are la Eminescu scopul de a divulga comedia vieţii şi a conduce la ataraxie prin sfărîmarea iluziilor deşarte. Lumea ca o structură în care nimic nu se poate schimba constituie fundalul de metafizică eleată, absorbită din Schopenhauer, pe care se desprind nu numai strofele *Glossei,* dar şi marea compoziţie a *Luceafărului.*

- Din acelaşi ciclu tematic face parte *şi Cezara (Curierul de laşi,* 1876). De data aceasta cadrul ^este italian, ca în atîtea din povestirile romanticilor, de pildă în acele ale lui E.T.A. Hoffmann : marchizul Casţelmare urmăreşte pe Cezara, dar aceasta, pe cînd se lăsa pictată de pictorul Francesco, remarcă pe frumosul călugăr Ieronim şi se îndrăgosteşte de el. Ieronim respinge însă iubirea Cezarei căci el, ca discipol al pustnicului Euthanasius, are argumente schopenhauriene împotriva iubirii, simplă mască a egoismului speţei : „Sîmburele vieţii este egoismul, şi haina lui : minciuna". Pasiunea se insinuează totuşi în inima tînărului ascet, şi cînd Casţelmare îşi continuă perfida lui urmărire Ieronim îl loveşte şi-l doboară. Ieronim fuge în insula lui Euthanasius, unde pustnicul, mort de curînd, se topise aproape în bogata şi ameţitoarea^ natură sudică, cu „miros adormitor de iarbă", cu „sărbători murmuitoare ale albinelor, bondarilor şi fluturilor", după *cum*^ şi-o prevestise singur în ultima lui însemnare : „Simt că măduva mea devine pămînt, că sîngele meu e îngheţat şi fără cuprins ca apa, că ochii mei abia mai reflectează lumea în care trăiesc. Mă sting. Şi nu rămîne decît urciorul de lut în care a ars lumina unei vieţi bogate. Mă voi aşeza sub cascada unui pîrîu ; liane şi flori de apă să-mi înconjure cu vegetaţia lor corpul meu şi să-mi străţese părul şi barba cu firele lor, şi în palmele-mi întoarse spre izvorul etern al vieţii, «Soarele», viespii să-şi zidească fagurii, cetatea lor de ceară. Rîul curgînd în veci proaspăt să mă dizolve şi să mă unească cu întregul naturii..." După ce se ascunsese cîtva timp într-o imăinăstire, Cezara porneşte înot către insulă, lăsîndu-se mîngîiată de valurile mării „într-o intensivă şi dulce voluptate", şi cei doi amanţi se regăsesc cu uimire şi încîntare.

Momentele descriptive ale acestei bucăţi, ca de altfel ale întregii proze eminesciene, alcătuiesc meritul lor artistic cel mai de seamă. *Cezara* apare relativ tîrziu, într-o epocă în care creaţia eminesciană se îndrumase pe alte căi. După încheierea epocii studenţeşti la Viena ia sfîrşit şi ciclul inspiraţiilor mistice şi filozofice ale marilor compoziţii istorice şi legendare. Proza lui Eminescu aparţinuse acestei epoci. Poetul execută acum o întoarcere către intimitatea sa, versul atît de laborios şi greoi mai înainte se uşurează, şi muzica specifică a emines-

cianismului apare. Momentul psihologic al acestei transformări este fixat în *Floare albastră* (1873) :

—yylar te-ai cufundat în stele
Şi în nori şi-n ceruri nalte ?
De nu m-ai uita încalţe,
Sufletul vieţii mele.

In zadar rîuri în soare
Grămădeşti-n a ta gîndire
Şi cîmpiile Asire,
Şi întunecata mare.

Piramidele-nvechite
Urcă-n cer vîrful lor mare —
Nu căta în depărtare
Fericirea ta, iubite !"

Astfel zise mititica,
Dulce netezindu-mi părul,
Ah ! ea spuse adevărul;
Eu am rîs, n-am zis nimica.

—„Hai în codrul cu verdeaţă,
Und-izvoare plîng în vale,
Stînca stă să se prăfuale
In prăpastia măreaţă."

Chemarea iubirii şi a naturii conţine întreg programul liricii în care îl găsim pe Eminescu în forma deplinei lui închegări. De aici înainte poetul depăşeşte epoca nebuloasă a experienţelor, a proiectelor nedesăvîrşite sau abandonate. Glasul lui Eminescu dobîhdeşte acum timbrul lui definitiv. Poezia lui Eminescu devine o erupţie de forţe armonioase pe care o putem situa în planul marilor evenimente ale limbii noastre. Fără îndoială, în anii lui de formaţie, poetul a scos din lira lui sunete care semănau cu ale înaintaşilor. Istoricii literari pot recunoaşte timbrul şi atitudinile lui Bolintineanu sau Alecsandri în versurile poetului începător. Cînd ajunge a fi el însuşi, Eminescu nu mai seamănă cu nici unul din pre-

decesorii lui. Substanţa eterogenă, autohtonă sau străină dispare în prelucrarea proprie, într-un act de asimilare totală. Tot ce fusese împrumutat se mistuie în miracolul creaţiei.

De aceea, cu oricîtă siguranţă am investiga cultura lui Eminescu, influenţele care l-au format, motivele prin care se înrudeşte cu alţi poeţi români sau străini, cercetarea laisă pînă la urmă un fond ireductibil. Acest fond este eminescianismul însuşi, substanţa lirismului său.

N-a trebuit, de altfel, să treacă multă vreme pentru a se înţelege lucrul acesta. Contemporanii cei mai pătrunzători ai lui Eminescu, dar mai cu seamă acei care au trăit poezia lui în anii care au urmat de aproape dispariţia poetului, au înregistrat din plin experienţa miracolului eminescian.

Care sînt pricinile încîntării care n-a încetat să înfioare sensibilitatea românească din clipa în care glasul deplin al poetului a fost auzit mai întîi ?

Prima cauză este, fără îndoială, întrebuinţarea pe care el a ştiut s-o dea limbii româneşti. Niciodată graiul nostru n-a răsunat în acelaşi fel înainte de Eminescu sau în timpul lui. Considerînd pe oricare din scriitorii care au publicat în intervalul dintre 1870 şi 1880 vom găsi neapărat fie elemente lexice, fie forme pe care timpul nu le-a acceptat. într-un interval de şase sau şapte decenii puţini sînt scriitorii a căror limbă isă nu prezinte semne de bătrîneţe. Limba Lui Eminescu a rămas însă proaspătă ca în prima zi. Se poate, deci, spune că, pentru întreaga epocă în care continuăm a ne găsi, modelul limbii literare a fost^fixat de poeziik lui Eminescu. Cititorii de literatură de după 1870 trebuie să fi înregistrat situaţia aceasta cu sentimentul unui echilibru lingvistic, al unei plenitudini armonioase a expresiei care va fi constituit şi cea dintîi cauză a inegalatului succes de care creaţia emirnesciană s-a bucurat. Sentimentul acesta nu s-a perimat nici azi. Deşi cuceririle lui Eminescu au devenit bunuri comune, regăsim necontenit în versurile maturităţii sale modelul nealterat al prospeţimii lingvistice. Din scrisul acesta lipseşte urma oricărei tensiuni. Elaboraţia, de cele mai multe ori foarte activă, este cu desăvîrşire mascată în creaţia eminesciană a apogeului. Fructele care încarcă roadele acestui copac sînt în întregime coapte.

Cînd, mai tîrziu, unii din poeţii zilelor noastre au nutrit ambiţia de a opera o reformă lingvistică de însemnătatea ace-

leia care îi izbutise atît de bine lui Eminescu, ei au crezut că o pot obţine prin acte mai mult sau mai puţin arbitrare ale voinţei. Mai cu seamă în direcţia sintaxei şi a topicii se pot aglornera documentele contemporane despre ceea ce a produs la unii diii autorii mai noi dorinţa de a reforma, printr-o aplicare care n-a putut disimula caracterul voluntar al lucrării lor. Ceea ce s-a obţinut pe această cale a produs uneori impresia noutăţii, nu însă pe aceea a frăgezimii. Miracolul eminescian a jstat insă în faptul de a fi dobîndit o limbă în acelaşi timp nouă şi proaspătă. Pentru a atinge acest rezultat Eminescu n-a trebuit să se lupte cu limba, aşa cum au făcut-o unii din emulii săi de mai tîrziu. I-a fost de ajuns să se aşeze în curentul limbii şi să-şi înalţe pînzele în direcţia în care sufla duhul ei.

Impresia de prospeţime şi naturaleţe a limbii eminesciene provine mai întîi din întrebuinţarea pe care el a dat-o formelor populare şi familiare ale vorbirii, uneori cu o coloratură moldovenească. în timp oe frazeologia lirică a unei părţi din producţia anterioară putuse crea impresia că limba poetică este un idiom aparte, o suprastructură convenţională fixată pe temeliile limbii comune, Eminescu are iniţiativa să împrospăteze limba lui din izvoarele graiului popular şi familiar, în care^ culege cuvinte, asociaţii de cuvinte şi figuri pe care nimeni pînă la el nu îndrăznise să le folosească. Prin forme ale vorbirii familiare (ca cele pe care le subliniem în versurile : *De nu m-ai uita încalţe ; Ş-apoi cine treaba are ; Cui ce-i pasă* că mi-eşti drag ; *Nime-n lume nu ne ştie ;* Ca norocul şi iubirea *să ne para jucării; Iară eu pe gînduri cad ;* Şi *mi-i ciudă,* cum de vremea / Să mai treacă se îndură ; Unde eşti, copilărie / Cu pădurea ta *cu tot; Tot îmi va fi mai bine* ca-n ceasul de acum ; într-un calcul fără capăt, *tot socoate şi socoate ; Ai vedea că am cuvinte* pana chiar să mi-o fi rupt etc, apoi expresii precum : *bată-i vina, cată-ţi de treabă, acu-i acu* etc.), prin toate acestea şi alte multe se introduce în poezia lui^Eminescu accentul naturaleţii şi acel realism intimist care alcătuieşte una din feţele seducţiei cu care lucrează asupra noastră.

Alteori sînt forme ale limbii vechi, precum în vorbirea lui Mircea din *Scrisoarea III,* un frumos tablou lingvistic al părţii încă vii din limba cronicarilor :

— Orice gînd ai, împărate, şi oricum vei fi sosit,
Cît suntem încă pe pace, eu îţi zic : Bine-ai venit !
Despre partea închinării însă, doamne, să ne ierţi;
Dar acu vei vrea cu oaste şi război ca să ne cerţi,
Ori vei vrea să faci întoarsă de pe-acuma a ta cale,
Să \ne dai un semn şi nouă de mila măriei-tale...
De-o fi una, de-o fi alta... Ce e scris şi pentru noi,
Bucuroşi le-om duce toate, de e pace, de-i război.

Dacă s-ar fi mărginit la aceste mijloace Eminescu ar fi putut uşor cădea în trivialitate realistică sau în manierism istoric. Marele său simţ pentru echilibrul lingvistic îl face însă să alterneze mijloacele amintite mai sus cu expresia intelectualizată, cînd e vorba să traducă lumea mai înaltă a culturii şi a cugetării. întîmpinăm astfel alături de versuri sentenţioase, bătute în efigie *(Umbra celor nefăcute nu-ncepuse-a se desface I Şi în sine împăcată stăpînea eterna pace),* folosinţa *ironică* a neologismului *(Ne plutea pe dinainte cu al timpului urneştic I Ba un soare, ba un rege, ba alt animal domestic).*

Ca la toţi marii poeţi, există la Eminescu o latură *de* virtuozitate verbală, de plăcere în manipularea ingenioasa a cuvintelor, şi astfel versurile sale cuprind adeseori jocuri paradoxale de cuvinte, arabescuri verbale în care aceeaşi rădăcină apare în cuvinte deosebite *(Cînd pătruns de sine însuşi odihnea cel nepătruns),* sau acelaşi verb se repetă la două moduri *(Cînd nu s-ascundea nimica, deşi tot era ascuns), cînd* nu întîmpinăm încrucişarea cuvintelor, chiasmul *(Ca visul unei umbre şi umbra unui vis).*

Jocul verbal îşi găseşte un întins teren^ de aplicare *m* rima eminesciană, mai totdeauna foarte bogată, prin folosirea numelor proprii *(Muşatini—datini; adaos—Menelaos ; gene—Venus Anadyomene* etc, prin rimarea unui cuvînt simplu cu unul asociat cu un pronume *(dascăl—recunoască-l; lese-l—vesel* etc), sau cu un cuplu de cuvinte *(sue—nu e).*

Cuvîntul eminescian este încărcat de sensibilitate, încît versul său izbuteşte deopotrivă evocarea lumn văzute şi auzite.. Nici un alt poet pînă la Eminescu nu izbutise să dilate în aceeaşi măsură virtualităţile evocative ale limbii, puterea ei de^a zugrăvi în versuri ca : *Argint e pe ape şi aurîn aer ;* în numeroasele efecte de lună, precum : *Bogată în întinderi stă luna-n promoroacă I Ce sate şi cîmpie c-un luciu văl îmbracă ;* (Luna) *Zugrăveşte umbre negre pe cîmp alb ca de zăpadă /*

Şi mereu ea le lungeşte şi urcînd pe cer le mută ; Neguri albe, strălucite **/** *Naşte luna argintie / Ea le scoate peste ape, I Le întinde pe cîmpie* etc. ; în tablouri ale apusului : *fulger lung încremenit,* şi a atîtor alte efecte de lumină uneori în însoţire cu apa, ca în versurile : *Lîngă lac, pe care norii j Au urzit o umbră fină* **/** *Ruptă de mişcări de valuri* **/** *Ca de bulgări de Ivimină* etc.

Imaginile văzute ale lui Eminescu, culese mai mult dintre aspectele schimbătoare ale luminii decît din acele statornice ale formelor, sînt egalate de imaginile lui acustice, mai ales în vrăjirea armoniilor legănătoare ale naturii, a sunetelor ei îngînate şi adormitoare, lucrînd asupra conştiinţei ca un adevărat narcotic. Universul acustic al lui Eminescu (am arătat-o şi în altă parte) este făcut din şoapte, foşnete, îngînări, murmure, din sunete pierdute, molcome, line, din vaiere, auiri (cuvînt foarte des întrebuinţat chiar din epoca tinereţii — cp. *Memento mori),* din cîntecul izvoarelor, torsul greierilor, din zgomotul cariilor, din baterea ramurilor şi a undelor, adică din tot atîtea sunete, redate uneori onomatopeic şi care mîngîie şi adorm conştiinţa îndurerată a omului.

Epitetul eminescian nu va fi niciodată convenţional. El va avea totdeauna o deosebită putere individualizatoare fie că vorbeşte de *a gurii tale calde şoapte,* de *volumul ros de molii,* de *roase plicuri,* de un *moale pas* etc. Chiar epitetele generale nu au la Eminescu o simplă funcţiune ornantă, ci creează efecte evocatoare ca atunci cînd vorbeşte despre *glasul vechilor păduri,* despre un peisaj *bogat în întinderi* sau despre *mişcătoarea mărilor singurătate.*

Din instrumentul lingvistic acordat în acest fel s-a înălţat un cîntec tulburător. Poezia lui Eminescu a însemnat pentru sensibilitatea românească de după 1880 o adevărată criză de adolescenţă. După cum omul tînăr la primele chemări ale iubirii se întoarce către sine însuşi şi descoperă oceanul neliniştit al vieţii interioare, tot astfel primii cititori ai lui Eminescu au resimţit valorile de adîncime ale sensibilităţii într-un fel pe care nu-l prilejuise nici unul din poeţii mai vechi. Judecaţi în comparaţie cu el, nici unul din creatorii mai vechi, nici Grigore Alexandrescu, nici Bolintineanu, nici Alecsandri nu aruncă sonda la aceeaşi adîncime. Oricare din aceştia apare mai convenţional, mai socializat, mai orientat de modele străine, într-o atingere mai superficială cu misterul vieţii lăuntrice.

Eminescu ne vorbeşte însă cu glasul adîncimii. Sentimentele sale ne grăiesc apoi direct, în felul în care o face muzica, prin tiranică sugestie nemijlocită. Putem spune apoi că Eminescu este cel dintîi şi a rămas cel mai de seamă poet muzician al literaturii româneşti. De aceea principala lui contribuţie nu trebuie căutată atît în tezaurul de idei şi sentimente pe care a izbutit să le exprime, cît în armonia proprie cîntecului şău. Impresia care stăruie în noi după lectura poeziilor sale, chiar atunci cînd nici una din ideile sau imaginile lui nu mai este obiectul unei reprezentări clare, este o impresie muzicală.

Ne gîndim la Eminescu aşa cum cugetăm la Schumann sau Chopin. Amintirea lui stăruie în noi ca aceea a unei răzleţe fraze muzicale în care s-a adunat toată puterea cîntecului unui mare compozitor. Muzica eminesciană este expresia unui torent de forţe lăuntrice care au rupt zăgazurile şi ne tîrăsc. De aceea nu este nevoie să ne deschidem poeziei eminesciene, s-o căutăm, să încercăm a ne adapta ei, aşa cum este cazul pentru atîţi poeţi al căror farmec se ascunde şi trebuie descoperit. Seducţia eminesciană este tiranică şi indiscutabilă. Cititorul eminescian are impresia că nu se poate sustrage farmecului care îl învinge. Poetul lucrează asupra lui cu puterile unui magician.

Acordurile vrăjite evocă o natură de o neasemănată prospeţime. Care este însă sectorul peisajului trăind cu mai mult adevăr în lirica lui Eminescu ? Poetului i s-a întîmplat să evoce lacul romantic sau întinderile nesfîrşite ale mării, luminate de strălucirea lunii. Dar toate aceste înfăţişări sînt văzute mai mult în stampe decît în realitate. Ceea ce a văzut şi a resimţit cu adevărat Eminescu este pădurea, adîncimea ei răcoroasă, ochiul de apă care se deschide în stufişul ei, luxurianţa ei vegetală, tainica ei forfotă animală, ducînd mintea către lumea de minuni a basmelor. Prin intermediul peisajului de pădure, imaginaţia lui Eminescu se înlănţuie cu aceea a poporului, şi imaginile sale se dezvoltă în mituri poporane. Din profunzimile umbrite ale codrului i-a răsunat lui Eminescu nostalgicul cîntec al cornului, ca altădată lui Weber în *Freischiitz,* sau ca prelungul şi misteriosul sunet umplînd de melancolie şi nelinişte sufleul lui Vigny, al lui Tieck şi Lenau.

Fără îndoială că prin această afinitate pentru peisajul şi sonorităţile pădurii Eminescu se înrudeşte cu întreaga roman-

tică europeană, al cărei cadru propriu este centrul păduros al Europei. In timp ce mediul firesc al clasicismului este coasta aridă şi scăldată în lumină a mărilor din sud, dominate de limpedea arhitectură a templului grec şi de firava dumbravă sacră de dafini şi mă'slini — decorul caracteristic al *Ifigeniei* lui Goethe — rolmantismul îşi găseşte cadrul lui în luimina scăzută, în prospeţimea şi şoaptele pădurii. Dar ou toate că pădurea este un motiv literar general în romantism, el devine la Eminescu experienţă directă şi covîrşitoare. Cine trece nebăgător de seamă pe lîngă tot ce înseamnă pădurea în lirica lui Eminescu se lipseşte de una din părţile cele mai vii ale inspiraţiei lui.

Un cuvînt trebuie spus şi despre felul de a fi al iubirii în poezia eminesciană. Eminescu este, în primul rînd, un poet al naturii şi al dragostei. Primele exegeze eminesciene, acele ale lui Maiorescu şi Dobrogeanu-Gherea, l-au impus ca pe un poet de concepţie, remarcabil mai cu seamă prin înălţimea şi vastitatea ideilor sale. Lucrul se explică prin aceea că estetica idealistă făcea să triumfe, chiar după 1870, formula poeziei filozofice. A fost o vreme cînd marii poeţi treceau în primul rînd drept gînditori adînci şi cînd mesajul poetic era măsurat după importanţa ideilor exprimate.

Poate că Eminescu însuşi n-a fost străin de această normă a vremii, încît poetica lui este în parte orientată de năzuinţa de a rivaliza cu filozofii şi cu poeţii filozofi. Şi cu toate acestea poetul este mai mare nu atunci cînd meditează asupra rostului existenţei, reluînd de pildă refrenul hamletic : „A fi ?...", ci atunci cînd închipuie şi cîntă, articulînd uimirile lui în faţa naturii sau cînd îşi înstrunează lira pentru a-şi spune durerile şi fericirile iubirii, dorinţa, regretul arzător, chemarea şi regăsirea după despărţire.

Omul iubeşte în poezia lui Eminescu cu o intensitate care conduce extazul erotic pînă la limita suferinţei şi a morţii. Iubirea eminesciană este deopotrivă cu a lui Tristan în drama lui Wagner. Un fir îndoliat se întreţese cu bucuriile ei. Voluptatea se asociază cu durerea, încît *dulcea jele* sau *farmecul dureros* fac parte dintre expresiile eminesciene cele mai tipice. Şi poate că tocmai acum, cînd o doreşte mai puţin, poezia lui Eminescu atinge sensurile ei metafizice cele mai grave.

în experienţa iubirii a intuit Eminescu mai limpede resortul cel mai adînc al vieţii, *dorul nemărginit,* dar şi zădărniciile acestuia. Ceea ce s-a numit pesimismul eminescian este, mai cu seamă, deşteptarea bruscă, în neîmpăcată lumină conceptuală a omului care a dus pînă la capăt experienţa iubirii. Căci, pe de o parte, în acord cu întreaga metafizică materialistă a instinctului sexual, pe care Schopenhauer o impusese în vremea lui şi pe care Eminescu şi-o asumă, prin iubire ajungem să ne simţim coordonaţi cu întreaga natură, biete fantoşe mişcate de acel *instinct prea van,* a cărui putere asupra noastră nu este limitată decît de luciditatea conştiinţei, divulgînd-o în cele din urmă. Pe de altă parte, dacă prin iubire participăm la eternitate, aceasta nu este creatoare şi progresivă, ci încremenită şi stearpă, cu toată agitaţia care o acoperă. Izbucnirea noastră în lumină la puternica chemare a dragostei este urmată de o cufundare în noianul pe suprafaţa căruia se aprind tot alte şi alte focare de viaţă, într-o succesiune neisprăvită şi fără noimă. Marea iluzie a iubirii sfîrşeşte în această dezamăgită cunoaştere. Poetul se apără prin resemnare stoică, dispreţuitoare faţă de întreaga agitaţie a 'vieţii sau prin mîndria sa eroică de poet : Luceafăr nemişcat privind din înălţimea cerului inalterabil.

Lirica eminesciană a fost o băutură întăritoare pentru societatea românească la sfîrşitul veacului trecut. Căci deşi îndată după moartea poetului s-a purtat cîtva timp masca bardului dezamăgit, reflectînd la zădărnicia lumii, deprimante cu adevărat nu sînt decît sugestiile care împuţinează în noi puterile vieţii. Cîntecul care ne face să simţim mai intens şi mai adînc, acela care fructifică terenul lăuntric este un cîntec binecuvîntat. Eminescu a fost rapsodul unui astfel de cîntec prin care el a eliberat în sufletul românesc o mare provizie de forţe vii şi l-a făcut să anexeze întinse regiuni productive ale vieţii interioare.

2. I. L. CARAGIALE

Printr-un neaşteptat dar al soartei, în timp ce poezia română eîştiga în Eminescu expresia ei cea mai înaltă, proza narativă şi teatrul ating acelaşi nivel în I. L. Caragiale, un scriitor pe care îl înrudeşte cu emulul său în lirică aceeaşi perfecţiune a conştiinţei artistice, acelaşi cult al cuvîntului românesc pe care îl înzestrează cu noi şi mari puteri expresive.

Puţini oameni au fost cu toate acestea mai deosebiţi prin tot felul lor de a fi ca Eminescu şi Caragiale. în timp ce Eminescu este un geniu romantic, pasionat şi singuratic, un filozof care nu pregetă în faţa celor mai îndrăzneţe experienţe metafizice, un copil al rasei sale, o abreviatură a istoriei naţionale, Caragiale reprezintă o mare dotaţie clasică şi realistă, o natură socială, volubilă şi epicuree, însoţindu-se uşor cu semenii, mai întîi pentru plăcerea de a-i observa şi de a surprinde tipicul în individual, un cetăţean atent la stările de spirit ale patriei sale pe care, studiind-o din unghiul mai îndepărtat al unui poet comic, a ştiut s-o înzestreze cu noi criterii în lucrarea de a se cunoaşte şi de a se rectifica.

Aceste îndrumări generale ale firii lui Caragiale se desprind pe o întreagă structură de planuri în adîncime, dintre care unele ne vor apărea mai tîrziu. Felul de a fi al omului şi scriitorului se explică de altfel, cel puţin în parte, prin obîrşia, formaţia şi etapele carierei lui pînă în momentul în care ajung să-şi dea expresia definitivă.

Ion Luca Caragiale face parte din dinastia teatrală a Carageliştilor, oameni veniţi de curînd în ţară. Luca, fiul lui Ştefan şi tatăl lui Ion, se naşte la Constantinopol în 1812, şi, după o scurtă trecere prin teatru, se aşază ca secretar al Mînăstirii Mărgineni din judeţul Prahova, apoi ca avocat şi magistrat în Ploieşti. Fratele lui Luca este autorul şi actorul deosebit de înzestrat : Costache Caragiali, o personalitate cu rol hotărîtor în crearea teatrului naţional în Moldova şi Muntenia. Al treilea frate, Iorgu, este şi el actor şi directorul trupei care îl angajează pe Eminescu ca sufleur.

Ion Caragiale se naşte în comuna Haimanale (Prahova), la 30 ianuarie 1852, ca fiu al lui Luca şi al Ecaterinei, fiica negustorului braşovean Mihail Alexevici. Ion Luca primeşte prima învăţătură de la institutorul ploieştean, de origine ardeleană, Bazilie Dragoşescu, care îi oferă o temelie ide bune şi exacte cunoştinţe de limbă şi scriere românească şi despre care discipolul va vorbi cu recunoştinţă mai tîrziu *(Feste 50 de ani, Opere,* IV). Alte patru clase gimnaziale, urmate la liceul „Sfinţii Petru şi Pavel" din Ploieşti, încheie învăţătura şcolară a lui Ion Luca. Tînărul este destinat carierei teatrale, ca tatăl lui în prima tinereţe, ca unchii din partea tatălui. După cercetările d-lui Şerban Cioculescu, care, grupînd toate documentele cunoscute şi unele descoperite de d-sa, ne~a dăruit în 1940 o preţioasă bio*

grafie a marelui scriitor, Ion Luca urmează clasa de declamaţie şi mimică a lui Costache Caragiali la conservatorul din Bucureşti, între 1868 şi 1870, unde este coleg cu un văr de-al lui, cu George (Iorgu), fiul lui Costache. Vremurile sînt grele. Tînărului de 18 ani i se găseşte un loc de copist la tribunalul Prahova, în 1871 el revine însă la Bucureşti, şi Mihail Pascaly îl angajează ca al doilea sufleur şi copist de roluri la Teatrul Naţional.

Caragiale descinde în cuşca în care luase loc cu cîţiva ani mai înainte Mihai Eminescu, nu însă pentru multă vreme. Din 1873 el începe să publice versuri şi cronici umoristice în *Ghimpele.* Unul din personajele lui este Al. Macedonski (în anagrama prescurtată *Aamsky),* pe atunci la începuturile lui nesigure, rău susţinute de pretenţii nobiliare. Fiul generalului Macedonski pretindea a descinde din conţii de Geniadevsky. Caragiale îl persiflează : „Ia bine seama, iubite cititor, cum, prin o coincidenţă fericită — care te face să presupui neapărat amestecul Providenţei la făurirea acestui nume — primele trei silabe ale conţiei arată, scurt şi cuprinzător, ce-i plăteşte osul contelui : *Geniadevsky... Genia... Geniu !"*

Mai tîrziu, Macedonski ya schiţa, din amintire, portretul tînărului publicist, remarcat în boema Bucureştilor : „încă de la 1872 — scrie Macedonski *(Liga ortodoxă,* 1896) — consumatorii unor berării din capitală au avut ocaziunea să salute sosirea între dînşii a unui tînăr zgomotos, spirit bizar ce părea destinat, în cazul cînd s-ar fi devotat literelor sau artelor, a fi cu totul original. în adevăr, înfăţişarea acestui tînăr, gesturile lui repezi, zîmbetul sarcastic la colţul buzelor, vocea sa totdeauna întărîtată şi batjocoritoare, cît şi argumentarea sa sofistică atrăgeau lesne atenţiunea."

Urmează un şir lung de ani în care Caragiale îşi caută nu numai un drum practic de viaţă, dar şi formula proprie talentului său. Spre deosebire de Eminescu care, ştiind de la început cine este, locuieşte necontenit pe culmi, Caragiale debutează printr-o ucenicie modestă, în redacţia mai multor ziare liberale ale epocii sau în paginile revistei umoristice *Claponul.* într-un rînd traduce în versuri abile tragedia lui D. Parodi : *Rome vaincue,* pe care Teatrul Naţional o reprezintă la finele stagiunii din 1877. în toamna aceluiaşi an traduce *Hatmanul* de Paul Deroulede şi *Une camaraderie* de Scribe. Din toată această activitate, lipsită de glorie, abia dacă se pot sublinia cronicile

din *România libera* (1877), apărute sub titlul : O *cercetare critică asupra teatrului românesc* (reprodusă în *Opere,* voi. V, ed. Ş. Ciooulescu), în care este veştejită cu energie inferioara compoziţie a repertoriului teatral contemporan, ca şi deprinderea localizărilor şi a plagiatului răspîndită printre -autorii vremii. Puţini oameni ştiau în momentul acesta ce puteri se ascundeau în Caragiale.

Unul din aceştia este Mihai Eminescu. Chemat ca prim-redactor al *Timpului,* Eminescu cere ca redacţia ziarului să fie completată cu Caragiale şi Slavici, care mai tîrziu a însemnat amintirile sale din această epocă. Cei trei prieteni întîrziau în lungi discuţii de limbă şi literatură, în timpul cărora tipografia cerea necontenit manuscris pentru ziarul ameninţat să nu poată apărea. într-un rînd ei pun la cale o gramatică a limbii române, în care Eminescu ar fi urmat să scrie partea rezervată (morfologiei, Slavici — topica, şi Caragiale — sintaxa. Lungile convorbiri .din sala redacţiei de pe Calea Victoriei se continuau fără Slavici, uneori pînă către ziuă, în modesta locuinţă a lui Eminescu de pe strada Sfinţilor. De cînd îl părăsise pe Creangă la Iaşi, Eminescu nu întîlnise un alt om cu care să aibă a-şi spune atîtea lucruri, într-o comunicare prietenească mai fecundă.

Este probabil că prin Eminescu este introdus Caragiale în cercul junimist al lui Maiorescu şi în casa d-rului Kremnitz. Maiorescu ţine un album în care roagă pe membrii cenaclului său literar să însemneze cîte o cugetare. Caragiale notează maxime în care o luciditate neîndurată se manifestă în formele unei conciziuni lapidare (cf. *C. I,* XIV). într-un rînd el scrie cu conştiinţa unui^om fără iluzii : „în război necurmat trăim : cu inimicii în luptă, cu amicii în armistiţiu". Altă dată mărturiseşte crezul unei mizantropii melancolice : „Dispreţ desăvîrşit pentru părerea mulţimii şi milă adîncă pentru soarta ei — iată semnul înţeleptului". în altă împrejurare sarcasmul lui abia se reţine : „Dacă şi între oameni cuminţi s-ar putea stabili înţelegere ca între nerozi, mulţimea acestora ar avea o soartă mai bună". Din aceeaşi stare de spirit creşte reflecţia : „Pasivul şi activul fiecărui pas al omenirii sunt în echilibru. — Pasivul descoperirii tiparului : s-au recunoscut nerozii, s-au numărat şi s-au găsit a fi dînşii cei mai mulţi." Altă dată, în fine, stabileşte cu subtilitate deosebirea dintre atitudinile cunoaşterii şi ale contemplaţiei : „Voieşti să cunoşti lucrurile ? Priveşte-le

de aproape. Vrei să-ţi placă ? Priveşte-le de departe." Scriitorul care cugeta astfel nu era un om banal.

în noiembrie 1878 Caragiale îl întovărăşeşte pe Maiorescu la Iaşi pentru a asista la banchetul celei de a XV-a aniversări a „Junimii". Aci, înainte de banchet, citeşte O *noapte^ furtunoasă sau Numărul 9.* Junimiştii ascultă caracterizarea incisivă a tinerei societăţi bucureştene, cu femei romantice citind *Dramele Parisului,* cu garda ei civică, cu ziarele democrate din care bravii negustori ai vremii primesc zilnic lecţia lui Rică Venturiano, „studinte în drept şi publiciste". Iacob Negruzzi, trecînd prin Bucureşti cu un deceniu şi ceva pai devreme, primise ca o adiere din partea acestei lumi noi, aşa de izbitoare pentru criticismul aristocratului moldovean. Impresiile se refăceau acum aidoma în opera scriitorului venit din mediul însuşi al acelei lumi în care nu se putea recunoaşte deocamdată curentul de participare cordială curgînd sub incisivităţile satirei. Comedia este înfăţişată Teatrului Naţional din Bucureşti, care o reprezintă în ianuarie 1879. Cînd însă, la a doua reprezentaţie, Ion Ghica, directorul teatrelor, introduce modificări la care autorul nu consimţise, Caragiale cere explicaţii, şi cum i se răspunde fără deferentă, apostrofează pe director şi constată apoi înlăturarea piesei sale de pe afişele teatrului. în acelaşi an, în timpul vacanţei de Paşti, Maiorescu îl ia cu sine pe Caragiale la Viena, unde, la Burgtheater, văd împreună *Visul unei nopţi de vară* de Shakespeare.

Problema practică a vieţii rămîne într-acestea nerezolvată pentru Caragiale. în 1881 el se retrage din redacţia *Timpului* şi în toamna aceluiaşi an ministrul Instrucţiunii publice, V. A. Urechia, îl numeşte revizor şcolar al judeţelor Suceava şi Neamţ. Din circumscripţia lui, Caragiale se duce deseori la Iaşi, în cercul junimiştilor, printre care cîştigase prietenia lui Iacob Negruzzi, a lui V. Pogor, a lui P. Missir. în această vreme cunoaşte şi pe Veronica Miele. După un an, în 1882, este^ trecut ca revizor la Argeş şi Vîlcea. Dar cînd trebuie să părăsească însărcinările sale în funcţiunile de control ale şcolii primare, situaţia sa materială este atît de rea încît scriitorul care, în acelaşi an, în 1884, urma să aibă cel mai mare succes al carierei lui, cu reprezentaţia *Scrisorii pierdute,* este nevoit să accepte postul de registrator la Regie. După un alt an, în 1885, se joacă *D-ale carnavalului.* Piesa este fluierată la premieră şi Maiorescu are ocazia să intervină cu articolul epocal *Comediile d-lui*

Caragiale, apărut mai tîrziu ca prefaţă la volumul de *Teatru* (Socec, 1889).

Autorul, recunoscut ca una din primele forţe ale literaturii naţionale, caută însă mereu mijlocul de a exista, revenind pentru puţin timp în presa liberală, la *Voinţa naţională,* condusă de N. D. Xenopol, sau dînd lecţii particulare la liceul ,,Sf. Gheorghe". în 1888 el izbuteşte totuşi, după ce înfrînge rezistenţa lui Titu Maiorescu, pe atunci ministru al Instrucţiunii, care îl socotea nepotrivit pentru un astfel de loic, să obţină a fi numit director general al teatrelor. Numirea produce oarecare nedumerire publică. în fotoliul directorial se succedaseră oameni *verierabili* şi nume *ilustre :* Ion Ghica, Gr. C. Cantacuzino, G. Cornescu, acum în urmă personajul oficial CI. Stăncesicu, profesor al Academiei de bele-arte şi potentat artistic al vremii.

Caragiale, omul ou obîrşii umile, modestul profesionist al presei zilnice, contestat încă de mulţi ca scriitor, simte nevoia să se explice adresînd o scrisoare ziarelor din Bucureşti, în care produce calitatea sa de junimist : „Avînd de demult — pe cînd a fi *junimist* nu era aşa de neprimejdios lucru ca acuma — fericirea să fiu admis în societatea literară «Junimea», m-am făcut cunoscut în acest cerc ca un scriitor conştiincios şi ca un foarte călduros amator de teatru şi de muzică. Dacă mi-e permis a fi indiscret — în acest cerc, de altminteri cam dificil la gusturi, m-am bucurat totdeauna, şi ca amator, şi ca cunoscător, de o oarecare deosebită stimă. în sînul acestei colonii literare, pierdută într-o vreme de nebulozitate politică din atenţia publicului, am avut cîteodată, şi cu producerile mele şi în schimbul de idei, mici succese a căror scumpă amintire nu se va şterge niciodată din inima mea ; căci acele succese, datorite, fireşte, mai mult buneivoinţe a fruntaşilor decît talentului meu — care nu mă îndur a zice că nu era pentru ceva şi el în aceasta — m-au încurajat a lupta multă vreme cu asprimea soartei şi cu prigonirea oamenilor." Scrisoarea continuă, după arătarea titlurilor sale scriitoriceşti, cu mărturisirea sîrguinţei lui ca director, pe care îşi propune s-o continue în ciuda intrigilor interesate, şi cu unele proiecte în legătură cu repertoriul. Directoratul lui Caragiale se caracterizează prin punctualitate şi străşnicie în conducere. Teatrul ca instituţie profită din această intervenţie, vremelnică, deoarece noul director trebuie să demisioneze în anul următor, după o singură stagiune. Scriitorul se înapoiază la masa lui de.lucru.

La începutul lui 1890 se joacă şi apare în volum *Năpasta,* care împreună cu volumul de *Teatru,* publicat cu un an mai înainte, sînt prezentate Academiei Române în vederea premierii. Hasdeu depune un raport defavorabil, şi cum Iacob Negruzzi încearcă să schimbe atmosfera, intervine D. A. Sturdza, cu învinuiri precise cît priveşte tendinţele morale şi naţionale ale operelor prezentate, determinînd un vot negativ.

Ofensa acestui insucces îl costă, desigur, pe scriitor care, după ani de zile, în *Epoca* din 1897, consacrînd un şîngeros portret lui D. A. Sturdza *{Opere,* V, p. 122 urm.) îşi aminteşte de vechea contestaţie a adversarului său : „Ca membru factotum al Academiei — scrie Caragiale — fiind vorba de premierea unei lucrări literare cu caracter umoristic, (D. A. Sturdza) declară violent că asemenea lucrări nu numai că nu trebuiesc încurajate, dar merită chiar persecutate, fiindcă talentele umoristice şi satirice n-au nimic sfînt, şi, deci, sunt nu numai nefolositoare neamului, dar chiar de-a dreptul primejdioase". Modelul portretului său este arătat ca un om fanatic şi nedrept, amestec de habotnicie, iacobinism şi neînduplecare inehizitorială, manipulînd „calabalîeul de vorbe late cu care falsa şcoală liberală a umplut de cincizeci de ani capetele seci. Cine nu e colectivist ca d. Sturdza, e fanariot, e antipatriot, e duşman al românismului ş.c.l..."

Reacţiunea este a unui junimist. Va fi crezut totuşi Caragiale că junimiştii nu-i vor fi arătat o prietenie destul de activă în forul academic ? Fapt este că, după un an, în 1892, Caragiale atacă „Junimea" într-o conferinţă publică şi tipăreşte articolul *Două note,* în care Maiorescu este acuzat de a fi schimbat uneori textul poeziilor lui Eminescu şi de a fi tras foloase materiale de pe urma editării lor. învinuirile atît de nedrepte, determinate de un resentiment nestăpînit, introduc ireparabilul în relaţiile celor doi scriitori.

Caragiale caută alte tovărăşii literare. După ce, către finele anului 1892, tipăreşte două volume de proză, *Note şi schiţe* (la Sfetea) şi *Păcat, O făclie de Paşte, Om cu noroc* (la Gobl), la începutul anului următor începe a publica, deocamdată numai în răstimpul unui semestru, revista umoristică *Moftul roman,* împreună cu socialistul Tony Baoalbaşa. *Moftul* este un titlu simbolic ; deviza scepticismului noii noastre societăţi, ca-

racterizat de junimişti, relevat de pildă de articolul lui Theodor Rosetti. Cu *Moft!* s-ar răspunde la noi în cele imai variate împrejurări. Cineva întreabă : *Ce mai spun gazetele, nene ?* Nenea răspunde : *Mofturi!* Altcineva întreabă : *Ce era azi la Camera ?* Un deputat opinează : *Mofturi!* Un cerşetor degerat imploră : *Fâ-ţi pomană, mor de foame !* Un domn cu bundă trece indiferent mai departe : *Mofturi!* Un tînăr îndrăgostit ameninţa : *Acrivițo ! dacă nu mă iubeşti,, mă omor.* Acriviţa nu crede : *Mofturi!*

Primul număr al *Moftului român,* reproducînd aceste dialoguri, continuă : „O, Moft! tu eşti pecetea şi deviza vremii noastre. Silabă vastă cu neţărmurit cuprins, în tine încap aşa de comod nenumărate înţelesuri... Englezii au *spleen-ul ;* ruşii : nihilismul ; francezii : *Vengouernent;* ungurii : şovinismul ; spaniolii : morga ; italienii: *vendetta* etc. ; românii au moftul !" Ideea de a intitula cu acest cuvînt o revistă era o formă a *zeflemelei* junimiste, o provocare adresată *gogomanilor.* încetînd la sfîrşitul lunii iunie 18.93, *Moftul român* reapare într-o nouă serie în cursul anului 1901, cînd vechiul client, Al. Macedonski, revine în parodia poeziei „simbolist-instrumentaliste". La sfîrşitul anului apare şi *Calendarul „Moftului român", 1902.*

întrejimp Caragiale se hotărăşte să facă un gest răsunător. Pentru că literatura nu-l poate hrăni, se decide să întreprindă o negustorie. în^noiembrie 1893 deschide o berărie în strada Gabroveni. După doi ani este concesionarul restaurantului din gara Buzău, ca prietenul său C. Dobrogeanu-Gherea la Ploieşti.^ în 1901 încearcă din nou o întreprindere comercială: „Berăria cooperativă", urmată curînd de vestitul „Gambrinus" în piaţa Teatrului Naţional. Patronul, care semna acum „publicist şi comerciant", ţine masă permanentă cu vesele tovărăşii, între care se remarcă aceea a lui Tony Bacalbaşa, a umoristului D. Teleor, a spiritualului profesor bucureştean I. Suchianu (care în zilele bătrîneţii sale foarte înaintate va publica amintiri despre vechiul prieten), a maiorului Lambru, a actorului I. Brezeanu, marele interpret al comediilor carageliene, impus atenţiei publice printr-un articol al autorului lor (în *Literatură şi artă română,* 1898), magistrală analiză în care propriile personaje sînt considerate în viaţa nouă împrumutată lor de actorul stăpîn pe o interpretare „sobră şi rafinată", iradiind în juru-i „o atmosferă lirică particulară". Hotărîrea

de a-şi croi un drum neatîrnat în comerţ decurge^paralel^ la Caragiale, cu noi lucrări literare şi cu unele veleităţi politice.

La 1 ianuarie 1894 apare *Vatra* sub conducerea lui Slavici, Coşbuc ,şi Caragiale, care se va retrage ele altfel în curînd. Caragiale publică, fără semnătură, în primul număr al revistei, un închipuit dialog între un ţăran si un om de la primărie venit să-i anunţe sosirea unei scrisori *(Cum se înțeleg țăranii, Opere,* III, ed. P. Zarifopol, p. 216) : „Hei, mă din casă ! — Cine? — Tu! — Eu? — Păi cine? — Ce-i? — Cum ce-i? — Păi ce-i ? — Ai o scrisoare. — Cine, mă ? —• Tu ! —• Eu ? — Păi cine ? — Ad-o-ncoa ! — Ce, mă ? — Scrisoarea. •— Ce scrisoare ?" etc. Scurtul dialog, caracteristic pentru darul scriitorului de a nota vorbirea vie, indispune pe Al. Vlahuţă, reprezentantul unui romantism rural, care (în *Viața)* vede în nepretenţioasa improvizaţie a lui Caragiale : *une charge d? atelier* — cum o numeşte autorul ei —opera unui „ciocoi prost", deşi ar fi putut bănui pe autorul parodiei rurale şi sentimentale *Smărăndița* (din *Moftul român,* 1893, *Opere,* III) în care maniera lui Delavrancea fusese crud ironizată, ca şi în manuscrisul autograf *Dă-dămult... mai dă-dămult (Opere,* IV, p^ 186).

în *Vatra* are Caragiale o iniţiativă interesantă. Sub titlul *Mărgăritare alese,* el publică pagini de antologie din literatura istorică universală, pe care cititorii trebuiau singuri să le identifice, probabil din Maeaulay, Tocqueville, Carlyle, Guizot, Augustin Thierry (după cum bănuieşte P. Zarifopol în ediţia *Operelor,* voi. III, p. 343), autorii preferaţi şi de Anghel Demetriescu, învăţatul prieten al lui Caragiale.

Iniţiative politice însoţesc peripeţiile vieţii literare. în toamna 1895 intră în partidul radical de sub conducerea lui G. Panu şi la începutul anului următor colaborează la ziarul acestuia : *Ziua,* unde, printre altele, publică o serie de reportaje despre *Culisele chestiunii naționale,* în care divulgă acţiunea lui Brote, aderentul ardelean al lui D. A. Sturdza. Cînd însă G. Panu, cedînd mai mult combinaţiei politice decît logicii doctrinei, se înscrie cu grupul său în partidul conservator, Caragiale îl urmează şi începe să publice la *Epoca,* conducînd în acelaşi timp *Epoca literară* (ef. *Opere,* III). Din mulţimea articolelor şi a cronicilor, subliniez pe aceea consacrată *Studiilor critice* ale lui Gherea, atunci la al treilea lor volum, în care scriitorul vorbeşte cu simpatie despre criticul său socialist, declarîndu-se totuşi indiferent faţă de latura sistema-

tîcă a ideilor acestuia : „Orice idee, părere sau sistemă, pentru mine e absolut, în sensul cel mai absolut, indiferentă". Numai talentul interesează în lucrările literare de orice fel, şi Gherea are talent.

Răspunzînd unor întrebări ale ziarului asupra stării actuale a literaturii, în *Cîteva păreri anonime,* el evocă într-un ton pe jumătate glumeţ şi pe jumătate serios cercul literar al vechilor săi prieteni junimişti, care nu i-ar mai recunoaşte talentul ca altădată, ceea ce nu-l împiedică să vorbească cu deferentă despre desăvîrşitul gust şi marea autoritate a lui Maiorescu. Scriitorul, găsindu-se acum liber faţă de prejudecăţile cercului din care nu mai făcea parte, nu se poate împiedica să recunoască alături de Maiorescu pe Hasdeu : „figurile cele mai remarcabile ale literaturii noastre, (Hasdeu) prin operele proprii, (Maiorescu) prin influenţa pe care a exercitat-o asupra cîtorva talente ; unul, prin invenţiune, celălalt, prin direcţiune". în rîndul creatorilor literari el mai aminteşte cu admiraţie pe Gr. Alexandrescu, Alecsandri, Bălcescu, Odobescu, Eminescu şi Coşbuc. Numărul de 150 poeţi lirici din speţa „romantico-pesimistă", pe care crede că-i poate inventaria alături de scriitorii de nuvele „sentimentale şi lăcrimoase", i se^pare însă prea mare. în acelaşi fel deplînge lipsa de legătură dintre literatura contemporană şi societate, o separaţie pe care nu o poate nicidecum remedia parodia franţuzitelor saloane literare ale vremii.

Intervenţii caracteristice pentru concepţiile sale are Caragiale, în *Epoca* aceloraşi ani, în problema teatrului, pe care el îi socoteşte o artă cu totul deosebită de literatură. Teatrul „are un scop special : reprezentarea, reprezentarea frumoasă". Mai multă asemănare are teatrul cu arhitectura : „în adevăr, precum planul arhitectului nu este chiar realizarea finală a intenţiunii sale — adică monumentul, ci numai notarea convenţională, după care trebuie să se strîngă şi să se alipească materialele cerute, într-un tot ordonat, asemenea şi scrierea dramaturgului nu este chiar desăvîrşirea intenţiunii lui — adică comedia, ci notarea convenţională, după care se vor alipi elementele proprii, spre a arăta o trecere de împrejurări şi fapte umane. Mai scurt : pe cît de puţin planul arhitectului este pictură, tot atît de puţin e scrierea de teatru — poezie", în alte privinţe el persiflează impostura literară, ca în bucata *Poetul Vlahuţă (Opere,* III şi IV), în care, în forma nuvelis-

tică, narează peripeţiile unui fals poet, descins sub numele lui Vlahuţă într-un oraş ardelenesc, Opidul-nou, şi^ primit sărbătoreşte de inteligenţa locului : prilej de a zugăvi moravurile entuziaste ale naţionalismului ardelean.

în iunie 1899 Caragiale este nevoit să accepte din nou un post la Regia monopolurilor, suprimat de altfel în anul următor pentru motive de economie bugetară. în acelaşi an începe, sub titlul *Notiţe critice*, colaborarea la *Universul.* Din această nouă activitate ziaristică, asemănătoare în multe privinţe ca gen cu vechile cronici din atîtea alte organe, se constituie materialul *Momentelor,* întrunite în 1901. Volumul cel mai de seamă al operei lui Caragiale Jn proză este, deci, fructul unei vechi direcţii **a** scrisului său, ajuns acum la suprema ei înflorire.

Către începutul aceluiaşi an prietenii îl sărbătoresc cu prilejul împlinirii unui sfert de veac de literatură. Hasdeu îl felicită în scris. Take Ionescu şi Delavrancea iau cuvîntul la banchetul oferit sărbătoritului, în timpul căruia se oferă comesenilor numărul unic al unei reviste cu titlul *Caragiale,* publicată pentru a fixa momentul.

Dar pe cînd scriitorul se bucura de cinstirea recunoaşterii în curs, prezidînd masa prietenilor^ săi la^ „Gambrinus", în umbră se ţese o înscenare. Un tînăr publicist, care suferise odată înţepăturile ironiei lui Caragiale, Caion (pseudonimul lui Const. A. Ionescu), un adevărat caracter patologic, denunţă plagierea *Năpastei* după piesa autorului ungur Kemeny Istvan, tradusă în veacul trecut la Braşov. *Revista literară* a lui Th. Stoenescu aduce, sub semnătura lui Caion, dovezile de rigoare, după sistemul punerii pe două coloane. Macedonski comite greşeala de a adăposti în ziarul său *Porta morală* campania destul de suspectă. Caragiale este la început impresionat de bizara coincidenţă. Dar, bănuind impostura, începe să cerceteze şi află că autorul şi opera indicate^ de acuzatorul său nu existase niciodată. Caragiale îl cheamă^ în judecată. Delavrancea pledează. Curtea cu juri condamnă în 1902 pe calomniator, care obţine însă achitarea într-o a doua instanţă.

încă din 1885, la moartea Ecaterinei Momolo Cardini, vara mamei sale şi văduva cunoscutului restaurator bucureştean clin veacul trecut, Caragiale se găseşte în perspectiva unei însemnate moşteniri. Realizată succesiv, după peripeţii judiciare urmărite cu zel procesiv, după cum rezultă din sîrguin-

cioasa cercetare biografică a d-lui Ş. Cioculeseu, Caragiale se găseşte^ în 1904 în măsura de a se muta împreună cu familia la Berlin.

îl atrăgeau în capitala Germaniei dorinţa unei vieţi confortabile într-o _ ţară occidentală, făgăduinţa de a-şi oferi mari plăceri artistice, mai cu seamă muzicale, rîvnite totdeauna de pasionatul meloman, liniştea unei retrageri priiincioase noilor sale proiecte literare, poate şi o urmă de mizantropie, neafişată de altfel, după atîtea decepţii ale vieţii. în Berlin el duce însă dorul ţării şi al compatrioţilor. Din cînd în cînd reapare la Bucureşti. în jurul lui, la Berlin, se grupează adeseori colonia^ română, studenţii universitari şi cîţiva tineri intelectuali rămaşi pentru cercetări în Germania după terminarea stagiului academic, filozoful şi sociologul D. Guşti, filologul cu vaste cunoştinţe muzicale P. Zarifopol. Cu acesta din urmă, pe care îl vizita adeseori la Lipsea, întreţine o intensă corespondenţă, una din cele mai vii din toată opera sa epistolară *(Opere,* VII) şi aceea care ne poate ajuta mai bine să ne reprezentăm pe omul Caragiale în desfăşurarea reaoţiunilor lui spontane, în gusturile sale, în felul său de a vorbi, în speţa umorului său, în ideile lui familiare.

Cînd în 1907 izbucnesc răscoalele ţărăneşti Caragiale este zguduit. Ştirea tragicelor frămîntări ale ţării cheamă din propriile-i adîncimi răsunetul vechilor dureri. în această stare de spirit scrie *1907, din primăvară pînă în toamnă,* publicat mai întîi în limba germană în ziarul *Die Zeit* din Viena (sub pseudonimul „Un patriot"), apoi în broşură românească în editura „Adevărul".

De la *Influenţa austriacă* a lui Eminescu, de la *în contra direcţiei de azi* şi de la Introducerile *Discursurilor parlamentare* ale lui Titu Maiorescu nu se mai scrisese pagini de analiză socială de o asemenea vigoare, susţinute de un patriotism mai luminat, mai pătrunzătoare în cunoaşterea stărilor noastre, mai patetice în dorinţa de a reforma direcţia vieţii publice.

Studiul începe prin analiza diferitelor categorii sociale : ţăranii trăind încă într-un regim feudal, muncind în mizerie pămînturile care nu le aparţin, o clasă de mari proprietari suportînd treptata lor sărăcire, produsă în avantajul hrăpăreţei categorii a arendaşilor mai mari, un comerţ cedat străinilor, o administraţie pe care partidele o înlocuiesc periodic din rîndurile unei plebe orăşeneşti, clientela lor, apoi speculanţii industriei politice, crescuţi de şcolile mai înalte, ^ oligarhie care n-are nici măcar temelia etică a unei tradiţii istorice, nici *bravură,* nici *nobilitate,* strînsură de aventurieri îndrăzneţi.

Tabloul este sumbru. El rezumă critica junimista, aşa cum o formulase Maiorescu şi Eminescu. Mişcarea, căldura intimă a tabloului provine însă din experienţa autorului care, în timpul celor peste treizeci de ani de viaţă publică, în calitate de simbriaş al scrisului cotidian, asistase la comedia politică, adeseori, desigur, cu un adînc sentiment de restrişte. „Să fi avut patria nevoie de jertfirea noastră ?" întreabă el odată pe Delavrancea. Uneori paginile tabloului fac impresia unui comentariu al *Comediilor,* al *Momentelor,* ca atunci *cînd* descrie clientela politicianistă, „plebe incapabilă de munca şi neavînd ce munci, negustoraşi şi precupeţi de mahalale scăpătaţi, mici primejdioşi agitatori ai •satelor şi împrejurimilor oraşelor, agenţi electorali bătăfuşi ; apoi productul hibrid al şcoalelor de toate gradele, intelectuali semieulţi, avocaţi^şi avocatei, profesori, dascăli şi dăscălaşi, popi liber-cugetăton şi răspopiţi, învăţători analfabeţi — toţi teoreticieni de berărie; după aceştia, mari funcţionari şi impiegaţi mititei, în imensa lor majoritate amovibili".

Remediul îl vede Caragiale într-o lovitură de^ stat a suveranului „pentru realcătuirea (statului) din temelii, pe temeiul îndreptăţirii raţionale şi echitabile a producătorilor şi înfrînării speculatorilor de tot soiul". După cîteva luni Caragiale completează studiul său, preeizîndu-şi ideile : O nouă constituţie octroiată de suveran, înlocuind pe cea arhontologică din vremea sa, ar aduce „abolirea alcătuirii politice de uzurpare, desfiinţarea celei mai odioase sisteme boiereşti, fără boieri şi boiernaşi număraţi, ci cu nenumăraţi ciocoi şi cioclovine — şi intrarea întregii ţări în stăpînirea dreptului ei întreg de a hotărî asupra avutului şi onoarei ei, asupra soartei şi destinelor ei, după voinţa lui Dumnezeu, numai -prin voinţa ei".. Lovitura de stat a suveranului trebuia, deci, să dea ţării folosinţa drepturilor şi libertăţilor ei democratice.

Lucrarea completată (în sensul aceloraşi sentimente politice prin *Fabulele* publicate anonim în *Convorbirile critice* ale lui Mihail Dragomirescu) produce o imensă senzaţie.^ Delavrancea îi scrie cu obişnuitul entuziasm. Ce-ar fi dacă cei

doi prieteni s-ar uni în cadrul partidului conservator, „ridicînd din răsputeri piatra grea pe care au rostogolit-o politicienii în timp de 30-40 de ani" ? Lucrul nu era însă cu putinţă. Scriitorul îndurase destul ifosele arogante ale vechilor conducători politici. Locul lui i se pare lîngă un om nou, lîngă Take Ionescu, în al cărui partid se înscrie în 1908, urmărindu-l apoi în călătoriile politice, de-a lungul ţării şi luînd adeseori cuvîntul la întruniri publice. Un moment crede că se va alege deputat ; dar conducerea partidului îi preferă în cele din urmă pe altcineva.

în 1909 Caragiale apare din nou în *Universul,* şi în anul următor publică în *Viaţa românească: Kir lanulea* — povestirea cu o culoare locală atît de puternică în evocarea Bucureştilor la începutul veacului trecut, aşa cum era încă dominat de influenţele fanariote. Cercurile ardeleneşti îi arată o mare simpatie şi deferentă. Vizitează pe studenţii români din Budapesta, cărora le recomandă energie făptuitoare şi civilizaţie apuseană, mai bine decît starea de spirit a literaturii rurale elegiace. Un tînăr ardelean, d-l Horia Petra-Petrescu, studentul seminarului romanistic al lui Weygand la Lipsea, îi consacră o teză de doctorat. Cînd O. Goga este arestat în Ardeal, publică un articol în *Universul* amintind ungurilor că evenimentul nu este de natură a face populară la noi amiciţia celor două state vecine. Trecînd spre ţară, Caragiale se opreşte la Seghedin şi vizitează în temniţă pe poetul condamnat şi închis.

în cursul anului 1911 colaborează la *Românul* din Ardeal, unde găseşte în Vasile Goldiş un mare admirator. Aurel Popovici şi dr. Al. Vaida-Voievod sînt prietenii săi. Cînd în august 1911 „Astra" comemorează la Blaj semicentenarul existenţei ei, Caragiale este invitat să ia parte la festivităţile organizate cu acest prilej. Asistă la zborul lui Vlaicu şi împărtăşeşte pe propriii lui admiratori din verva-i nesecată. „Nenea lancu" este un personaj popular în Ardeal. Gîndul unirii apropiate trece desigur prin sufletul lui Caragiale ca de mai multe ori în trecut, ca de pildă în articolul *Peste 50 de ani (Universul,* 1909, *Opere,* IV), cînd, în amintirea Unirii de la 1859, pe care o trăise ca mic copil, prezice pe cealaltă, pe care el n-a mai apucat-o.

în 1912 Caragiale împlineşte şaizeci de ani. Evenimentul este comemorat în teatru şi presă. Refuză însă a lua parte la sărbătorirea sa organizată de Societatea Scriitorilor Români, condusă pe atunci de Emil Gîrleanu. D-lui C. Rădulescu-Motru, care propusese o subscripţie publică pentru marele scriitor trăind acum departe de ţară, îi scrie : „...orice amestec oficial, cîtuşi de platonic, la opea voastră cetăţenească, precum şi orice subscripţie pe cale publică i-ar paraliza cu desăvîrşire scopul, întrucît m-ar pune pe mine în imposibilitatea absolută de a beneficia de rezultatele generoasei voastre iniţiative. Pentru un psiholog ca tine nu este, fireşte, nevoie şi de explicaţiuni. Sapient — te ştiu ; destul ţi-e atîta i" *(Opere,* VII, p. 328.) Este singurul accent al unei amărăciuni care — după un fel de ordine naturală a lucrurilor — se leagă totdeauna de fapta împlinirilor de seamă. în primăvara anului se mai înapoiază pentru scurtă vreme în ţară, dar, revenit la Berlin, moare subit în noaptea de 8 spre 9 iunie 1912.

Cine parcurge etapele mai de seamă ale vieţii lui Caragiale are o parte din explicaţia scrisului său. Omul trecuse prin multe şi variate medii. Petrecîndu-şi prima copilărie la ţară, luînd parte mai apoi la viaţa teatrală şi politică, trecînd prin mediile literare, cunoscînd de aproape pe politicieni^ liberali şi conservatori, personaje înălţate din noianul anonimatului social, sau posesori de nume istorice, patronînd deopotrivă gazetele care îl întrebuinţau, cunoscînd la fel^ de bine mica burghezie a oraşelor de provincie şi a capitalei, pe profesori, avocaţi şi funcţionari, pe munteni, moldoveni şi ardeleni, în experienţa lui Caragiale s-au amestecat toate categoriile şi toate tipurile. Omul arăta de altfel o foame de experienţă, o curiozitate nesecată. în berărie, în trenuri şi gări, mereu călătorind, primind şi expediind scrisori, asociindu-se uşor cu oricine socotea că i-ar putea oferi un nou element de caracterizare, fie chiar numai numele său, după^ cuni o dovedeşte lunga şi pitoreasca nomenclatură onomastică găsită în manuscrisele lui, Caragiale manifesta o pasiune a observaţiei pentru care nu se poate găsi nici un alt exemplu asemănător. întinsa şi variata lui experienţă s-a revărsat în întregime în opera sa. Nu va fi posibil să se scrie istoria socială a veacului nostru al XIX-lea fără o continuă referinţă la opera lui Caragiale.

„Am învăţat în şcoala lumii", scria el. Cealaltă învăţătură, a cărţilor, el o privea cu rezerve, ca şi pe posesorii ei, rămaşi numai la ea, pedanţii de toate categoriile şi tipurile doctorale. Cu neîncrederea lui faţă de ideile generale, semnalată şi mai

sus, el persiflează odată mania filozofică într-unui din articolele consacrate prietenului său Gherea, teoretician şi restaurator, poate nu fără o referinţă mentală la polemicile acestuia cu Maiorescu : „O pulpă de viţel — scrie Caragiale — se istoveşte ca prin farmec sub cuţitul lui Gherea, care aruncă ciolanul gol deoparte pentru a apuca o a doua pulpă ce soseşte caldă. Iată, zic eu în gînd, imaginea fidelă a nimicniciei adîncilor cercetări ştiinţifice. Pulpa de viţel reprezintă natura, lucrul în sine ; cuţitul lui Gherea reprezintă spiritul nostru : el nu poate face alta decît să taie felii, mai mult sau mai puţin subţiri, după cum e mai mult sau mai puţin ascuţit, mai dibaci sau imiai stîngaei mînuit. A tăia o felie, a tăia cît de multe, nu va să zică a pătrunde în esenţa pulpii de viţel. După fiecare trăsătură ne vom afla în faţa altei suprafeţe : pulpa de viţel nu va mai voi să ne arate decît suprafeţe, ascunzîndu-şi sistematic şinele, aşa încît, cînd vom rămînea pe farfurie cu cea din urmă bucăţică şi cu ciolanul în mînă, ne vom găsi tot jtm faţa unei (suprafeţe... Vom fi distrus, pînă la cea din urmă firimiţă, obiectul cercetărilor noastre fără să putem pătrunde o clipă măcar în intima lui esenţă, în şinele însuşi al lucrului. Atunci vom face ce a făcut d. Gherea : cu zîmbet ironic vom arunca ciolanul deoparte — şi iată scepticismul ! Vom arunca ciolanul la cîini, precum aruncă, obosit, filozoful chestiunea impenetrabilă în ghiarele comentatorilor şi a profesorilor de Universitate" *(Epoca,* 1897, *Opere,* IV).

Cu tot dispreţul său pentru speculaţia filozofică, Caragiale este un spirit cultivat în înţelesul deplin al cuvîntului. Toate formele literaturii îi stau la dispoziţie, şi gustul lui, totdeauna perfect, nu se înşală cînd persiflează tirada retorică în teatrul romantic, fastidioasa analiză psihologică în romanul mai nou, sau folosinţa reglementară a tropilor în vechile poetice şi retorice şcolare. Citiţi *Cîteva păreri (Ziua,* 1896, apoi în *Notiţe şi fragmente literare,* 1897), în care autorul, în afară de aceste rezerve ale gustului său, intervine în dezbaterea vremii asupra problemei artă pentru artă sau artă pentru tendinţă, şi-l veţi vedea alegîndu-şi exemplele din Tacit, din Dante, din Shakespeare şi Moliere, din Schiller şi Goethe.

Marile opere ale clasicismului nu-i sînt necunoscute. Mai cu seamă repertoriul teatral n-are pentru el secrete. în *Vatra*

l-am văzut compunînd pagini antologice din istoricii veacului al XlX-lea. Altă dată traduce din Cervantes, Charles Perrault, Edgar Poe şi Mark Twain. Caută motive în vechii povestitori, în Machiaveîli şi La Fontaine. Spre bătrîneţe descoperă pe Anatole France, şi după ipoteza cuiva care a trăit în intimitatea lui şi-i cunoaşte bine dezvoltarea artistică (P. Zarifopol, *Opere,* II, *Introducere),* modelul „umanistului arhaizant" nu va fi fost fără influenţe asupra compunerilor sale fantastice, în ultima lui epocă. în noaptea morţii, după cum o ştim din amintirile fiului său Luca *(Ideea europeană,* 1920), reciteşte pe *Macbeth* cu emoţia gravă cu care se apropia de operele de seamă ale omenirii. Caragiale este un om de cultură. Darurile lui naturale s-au şlefuit în frecventarea marilor modele.

Cultura este însă la el o atmosferă de atelier. Dincolo de acesta, în viaţă, omului îi place să trăiască în formele şi atitudinile lui tradiţionale, reproducînd tipul unui mucalit oriental şi balcanic, cum trebuie să se mai fi aflat vreunul în şirul ascendenţilor lui. Nu s-au adunat încă anecdotele cu privire la Caragiale şi nici crîmpeiele monologului său public, unanim admirat şi din care se găsesc pe ici şi colo unele transcrieri. Cînd lucrarea aceasta va fi făcută, se va vedea mai bine că umorul lui era alcătuit dintr-o abilă simulare a felurilor de a fi proprii celor pe care dorea să-i observe mai bine, procedeu care permitea naivilor să se simtă la largul lor şi să-şi desfăşoare cu încredere deprinderile, ticurile lor sociale şi verbale.

Omul era un desăvîrşit actor şi un *pince-sans-rire,* un ironist care dădea cuvintelor sale un înţeles mental opus aceluia rostit, încît conlocuitorii lui nu puteau fi niciodată siguri dacă li se vorbeşte „serios" şi dacă nu cumva li se întinde o cursă.

Aceste atitudini au trecut uneori şi în scrisul său. Cînd Eleonora Duse şi Mounet-Sully vin în Bucureşti în 1889, Caragiale scrie o cronică *(Opere,* V), în care aduce mari laude actorilor, în stilul umflat al gazetăriei vremii : „Cei doi meteori au trecut pe dinaintea ochilor noştri ; s-au arătat strălucind orbitori, zguduindu-ne pînă în adîncul sufletului şi au dispărut de pe cerul nostru, lăsîndu-1 şi mai întunecat decît fusese înainte de magica lor apariţie". Dar după ce se desfăşoară în tonul acestor generalităţi entuziaste, cronica încheie :

„Domnule cititor, fac prinsoare că citind rîndurile de mai sus dumneata crezi că eu am văzut pe Duse şi pe Mounet-Sully... Uite ! învaţă-te minte : aşa se scriu în genere pentru dumneata cronicile noastre teatrale."

Creaţia literară propriu-zisă n-a rămas nici ea străină de aceste procedee. Citiţi finalul bucăţii *Două loturi:* „Dacă aş fi unul din acei autori cari se respectă şi sunt foarte respectaţi, aş încheia povestirea mea astfel... Au trecut mulţi ani la mijloc. într-un tîrziu, cine vizita mînăstirea Ţigăneşti putea vedea acolo o maică bătrînă, oacheşe, înaltă şi uscată ca o sfîntă" etc.

Simularea gravităţii, a patetismului, ca şi a tonului savant şi doctoral fac parte din atitudinile cele mai frecvente ale umorului caragelian. în pornirea lui intimă omul aspiră către simplitate şi încadrare firească în mediul lui. Atitudinile teoretice în viaţă, ideologismul de toate felurile îi dau accente de impacienţă. Cînd aude că Gherea, ca socialist, a refuzat decoraţia oferită de suveran, indignarea lui amicală nu se mai stăpîneşte. în convorbirile cu Eminescu, după cum o ştim din amintirile lui Slavici, impresiona contrastul dintre budismul poetului, forma de religiozitate savantă, absorbită din cărţi, şi religiozitatea lui Caragiale, „creştin drept-credincios, care se închina şi se da în paza Domnului". Invocaţia lui Dumnezeu este frecventă în opera scriitorului. Cînd principele Ferdinand se îmbolnăveşte grav în 1897, Caragiale introduce în articolul consacrat evenimentului o rugăciune fierbinte. Scrisorile lui sînt pline de invocări ale ajutorului de sus, de binecuvîntări împărţite amicilor lui şi familiilor acestora, cu gesturile tradiţionale ale unui om patriarhal.

Pe acest plan se înlănţuie, în sufletul lui Caragiale, cu ironistul lucid, pe care l-am văzut mai sus, un sentimental, sensibil la durerile obşteşti, după cum ne asigură Slavici, stăpînindu-şi cu greutate în unele împrejurări emoţiunea. Cînd la banchetul „Astrei" unul din vorbitori ridică paharul său în sănătatea *marelui scriitor satiric,* Caragiale ripostează cu vivacitate : „Eu sunt un sentimental, domnule !" Şi cînd adunaţi în casa lui Vlahuţă prietenii aşteaptă să-l sărbătorească pentru cei cincizeci de ani ai săi, împliniţi în aceeaşi zi, într-un tîrziu apare un om ostenit, gîtuit de emoţie, evocînd adunării naşterea lui într-o casă săracă, greutăţile copilăriei şi ale drumu-

lui său de viaţă. Nu o dată şi-a amintit Caragiale de originile umile ale familiei sale, de întunericul din care a luptat se desprindă. Lui Delavrancea îi scrie : „Frate Barbule, am părăsit amîndoi de mici umilul acoperămînt părintesc şi care dincotro — tu, din prăfăria Delei-Vechi ; eu, din mocirlele Ploieştilor — am pornit sub paza unuia singur de sus. Aspre cărări am bătut : amorţiţi la-ncheieturi, însîngeraţi la^ tălpi, loviţi peste obraz — pe cînd eram departe de odihna cu icoana la căpătîi şi de mîna care să fi mîngîiat cu milă fruntea pălmuită de străini." Este evidentă în astfel de declaraţii, prin amintirea obîrşiilor şi a începuturilor, expresia dorinţei de integrare în formele proprii ale unui suflet patriarhal.

...Ale unuia aparţinînd însă oraşelor, nu satului, deşi satul şi ţărănimea nu-i erau străine şi le putea înţelege, după cum o dovedeşte nu numai în *Năpasta,* apoi *La hanul lui Mînjoală, In vreme de război, Păcat,* dar şi detaliile de realism rural într-unele din bucăţile lui fantastice. Oraşul este însă mediul firesc al lui Caragiale. Aci se simte în largul lui, printre oamenii adunaţi în furnicar, în *agora,* acolo unde se întretaie ştirile şi se pun la cale trebile publice. Cînd într-o vară se găseşte la Buşteni împreună cu Slavici, în zadar acesta se încearcă să-l atragă în plimbări mai îndepărtate, „prin înfundăturile văilor şi peste coaste prăpăstioase pînă-n poienele culmilor". Caragiale preferă tovărăşia oamenilor, „plimbîndu-se prin parc, pe şosea ori pe peronul gării".

Sentimentul naturii nu i-a lipsit totuşi povestitorului care a scris *Calul dracului.* Dar din feeria naturii, vechiului burghez îi place să se regăsească în locuri unde contemplaţia este înlocuită de munca lui în atelier sau de convorbirea prietenească. De la Travemunde, unde petrecuse o parte a vacanţei de vară, Caragiale îi scrie în 1909 lui Zarifopol : „... mă călătoresc înapoi, spre caisă, în Wilimersdorf, sătul ide frumuseţile naturii, ale cărei farmece nu le pot pricepe, dar ale cărei lacrimi celeste m-au răzbit pînă la măduva oaselor... Mă întorc în atelier, la halatul meu..." Iar altă dată, anunţîndu-şi sosirea în Lipsea : „D-ta ştii, mi se pare, că, *en fait de paysage,* mie nu-mi pare altul mai frumos pe lume decît o *Stammtisch* burghezească". Din astfel de îndemnuri ale firii sale se explică emigrarea sa tîrzie către un loc de superioară civilizaţie urbană ca Berlinul.

Pe cînd în întreaga lui generație, cu Eminescu, cu Slavici, cu Delavrancea și Vlahuță, triumfau idealurile unei vechi cui-turi rurale, Caragiale este singurul scriitor de seamă al vremii lui reprezentînd orașul și aspirațiile lui de civilizație burgheză. Nu este, deci, de mirare că dintre toate peisajele și drumurile țării Caragiale preferă pe acele în care se așază mai întîi tipul civilizației Europei de mijloc, pe linia ferată care unește Bucureștii cu Ploieștii, cu Sinaia, cu orașele Ardealului sau, pe o altă direcție, cu granițele cele mai nordice ale țării. Este greu să se stabilească cu toată precizia activul itinerariu pe această rețea a lui Caragiale, călătorul neostenit, figura populară a expreselor europene, pe care primarul Mizilului, bravul Leonida Condeescu, izbutește să le oprească în gara sa, și în vagoanele cărora întîlnește familii plecate în vilegiatură, figuri de comis-voiajori și atîtea alte tipuri și împrejurări despre care „momentele" nu încetează să mărturisească. Scenele din trenuri, din gări, călătorii și ceferiștii abundă în schițele lui Caragiale. Neîncetatele lui călătorii pe marile drumuri de legătură ale țării cu Europa de mijloc, pe unde se introduceau noile forme ale ^civilizației, l-au dus în cele din urmă în Berlinul ultimilor săi ani de viață.

Scriitor burghez, Caragiale a evocat viața orașului, a provinciei și a capitalei, în multe, în foarte multe din înfățișările lor : orele tîrzii ale nopții, cu cheflii întîrziați, cu oameni care vin de la gară, cu măturători care stîrnesc praful străzilor, cu trăsuri pornite în goană să caute moașa ; orele aperitivului și ale prînzului, cu funcționari întîrziați de la masă, îndîrjindu-se în discuții inutile ; ceasurile adormite ale după-amiezelor caniculare, cu birjari ațipiți pe capră, cu străzi care păzesc siesta locuitorilor din casele zăvorîte ; multele străzi ale Bucureștilor, botezate de fantazia edililor umaniști, întreținînd cultul virtuților, cu nume ale antichității sau cu ciudate nume alegorice, strada *Fidelității,* a *Emancipării,* a *Pacientei;* saloanele imonldene în oaire se practică *causeria* își se pun la cale conferințe literare, unde lumea se adună pentru *five o'clock,* balurile *high-life;* mesele îmbelșugate în jurul cărora iau loc invitații; berăriile unde se poate constata „atmosfera încărcată" politicăj birourile de avocați; vesela agitație a Tîrgului-Moșilor ; păcălelile de 1 aprilie...

Peste toate trece o undă de farmec, de împăcare cu viața, care dacă nu ia decît forme ușoare și superficiale, trăite de oameni naivi cu manii inofensive, este un semn că existența obștească se desfășura la adăpost de marile încercări.

Aceasta este atmosfera „momentelor" în care este răsfrîntă o societate oarecum cristalizată, cultivînd plăcerea de a trăi. Ea înfățișează a doua generație după a comediilor, unde decorul este mic-burghez, mahalagese, unde oamenii nu sînt de obicei funcționari, și cucoanele nu sînt încă franțuzite : lume de mici negustori, trăind patriarhal, cu stăpîni aspri, dar creduli, strașnici în capitolul onoarei familiale ; cetățeni zeloși, membri ai gărzii civice, politizînd, deși abia știu să silabisească gazetele, inițiindu-se în practicile tinerei democrații începătoare, străjuiți de femeile lor romanțioase.

Intre comedii și „momente" se așază răstimpul unei generații, împrejurare confirmată și de cronologia operelor, dacă ne gîndim că comediile sînt scrise între 1877 și 1885, în timp ce „momentele", în cea mai mare parte a lor, sînt compuse începînd din 1899. Dar ca și „momentele", comediile nu conțin în genere nici o asprime, atmosfera rămîne împăcată, încît verva ironică a scriitorului nu trece dincolo de^sublinierea unui comic de situații. O singură dată în teatrul său satira lui Caragiale a devenit mai crudă : în O *scrisoare pierdută ;* și o isingură dată în povestirile sale satira ni se pare amară : în *Grand Hotel „Victoria română".* în această din urmă bucată evocarea unei nopți petrecute într-un atroce hotel al unui oraș de provincie ne face să simțim ceva ca un curent de tristețe și deznădejde trecînd prin sufletul scriitorului. în *O scrisoare^pierdută* satira instituțiilor noastre democrate, funcționînd fără sprijinul educației interioare a omului chemat să se bucure de binefacerile lui, neadevărul regimului politic al vremii, relevat de atîtea ori de critica junimistă, se ascute în viziunea „cetățeanului turmentat", personaj construit cu largi mijloace de stilizare tipizantă, ca în comedia molierescă, în care este înfățișat martorul naiv, dezinteresat și perplex al farsei politice, omul anonim din marea mulțime nesocotită.

Caragiale este un observator lucid și exact, dar materialul observațiilor sale nu rămîne niciodată în stare de pulbere infinitezimală, ci se adună în viziunile unor caractere tipice. Realismul tipic este formula lui artistică. Estetica lui coincide

însă cu aceea a clasicismului numai pe porțiuni mărginite, căci în lucrarea de reliefare a tipicului el nu simplifică imaginea omului pînă a nu reține din ea decît singurele ei trăsături general-umane, așa cum fac clasicii. Pe primul plan al creațiilor sale stă omul social, și numai într-un plan mai adînc, susținîndu-l pe acela, apare caracterul omenesc general. Trahanache, Cațavencu, Zoițica, Farfuridi, Agamiță Dandanache sînt actorii comediei politice în jurul anului 1870, notabilități ale provinciei, oameni ai vremii și ai locului lor, dar în același timp Trahanache este un vanitos naiv, Cațavencu — o canalie, Zoițica — o femeie voluntară, Farfuridi — un prost, Dandanache — un imbecil șiret.

Caragiale era deplin conștient de perspectiva generalizatoare asupra cărora se întindea pictura personajelor sale. In timp ce compunea O *scrisoare pierdută* (după cum o știm din amintirile lui I. Suchianu), Caragiale se întreba cine trebuie să învingă în duelul electoral constituind materia piesei. Un moment el oscilează între Cațavencu și Farfuridi, dar în cele din urmă el se decide pentru Dandanache, personajul „mai prost ca Farfuridi și mai canalie decît Cațavencu". Caragiale își vedea, deci, oamenii în. valori generale, în expresiile lor simplificate, după modelul marii comedii clasice. Totuși, în picturile sale, generalul nu sacrifică cu totul individualul : cele două aspecte ajung să se echilibreze dînd figurilor lui un volum mai amplu, o materialitate mai bogată decît aceea a personajelor clasice propriu-zise, țintind către schematism. Noua viziune realistă a omului legat de spațiu și de timp a intrat, deci, cu contribuția sa în tehnica literară a scriitorului nostru.

In „momente" procedeul este acela al schiței rapide, împlinite din cîteva trăsături, uneori un simplu tic verbal, caricatura, și nu marele portret clasic, laborios și complet construit.

Dar și aci oamenii astfel simplificați sînt văzuți ca exponenți ai mediului lor. Realismul mai nou este prezent în viziunea caragelescă a omului, de data aceasta în nuvelele sale mai întinse, și prin investigarea adîncurilor sufletești, a stărilor de subconștiință *(O făclie de Paște, în vreme de război),* a transmisiunilor ereditare *(Păcat),* după cum foarte deseori, deși scriitorul evită să zugrăvească pe omul fizic, figura și gesturile lui, se oprește totuși asupra stărilor lui fiziologice, vagile senzații organice, cenesteziile (cf. T. Vianu, *Arta prozatorilor români,* 1941, p. 128 urm.).

Situația scriitoricească a lui Caragiale, mijlocind între clasicism și realism, împrumută apoi celei dintîi dintre aceste îndrumări interesul exclusiv pentru om și nu pentru mediul lui material, pentru peisajele sau lucrurile care îl înconjoară. Oamenii lui Caragiale trăiesc într-o lume fără obiecte, vidă, cu foarte rare indicații asupra costumului lor, fără vreuna cu privire la decorul caselor în care locuiesc sau a lucrurilor pe care le manipulează. Caragiale nu este un descriptiv vizual. Impresia atît de vie a mediului (chiar a *mediului social,* o categorie literară a vremii pe care, de altfel, scriitorul o ironizează, vd. O *blană rară,* 1896, *Opere,* III, p. 266 și observația lui Zarifopol, *ibid.,* p. 343) provine din implicațiile vorbirii personajelor, surprinsă cu o mare acuitate a auzului și reprodusă cu o asemenea exactitate în notarea vocabularului, a intonațiilor, a particularităților sintactice și stilistice, încît ni se pare a vedea aievea oamenii și înconjurimea lor, numai pentru că sîntem puși în situația de a-i auzi atît de bine.

Aci întîmpinăm poate darul cel mai de seamă al scriitorului Caragiale. Omul avea o înzestrare muzicală și lingvistică neobișnuită. Melomanul dispunînd de o întinsă cultură muzicală, capabil să reproducă oricînd motivele marelui repertoriu clasic, fanaticul lui Beethoven, avea în acelașj timp o ureche ascuțită pentru toate nuanțele și particularitățile graiului, înzestrarea aceasta explică ușurința cu care și-a putut însuși cel puțin o limbă străină, limba franceză, stăpînind-o cu o mare precizie în vorbă și scris. Dar aceeași înzestrare explică apoi jocul său lingvistic permanent, în schițele sale sau în corespondență, unde nu ostenește să imite cînd vorbirea ardelenilor, cînd pe aceea a moldovenilor, cînd chiar particularitățile individuale ale vorbirii vreunui cunoscut.

Pentru scriitorul astfel înzestrat, poet dramatic în primul rînd, evenimentele narate sînt mai ales un schimb de replici. Dar în afară de dialoguri, în care se rezolvă o bună parte din schițele sale, scriitorul își face oamenii să gîndească în fața noastră, reproducînd monologul lor interior sau folosește, ca naturaliștii francezi, procedeul stilului indirect liber, topind în povestirea sa vorbirea oamenilor despre care povestește. Chiar atunci cînd înfățișează o teză generală, ca în unele din

articolele sale politice sau teoretice, expunerea sa ia forma vorbită încît omul care scrie este necontenit acoperit de acel care vorbeşte, de marele actor întrunit într-o structură atît de coerentă cu melomanul, cu fonetistul, cu sintacticianul. Vorbirea omenească este marea experienţă a lui Caragiale, funcţiunea pe care o cunoştea mai bine şi o stăpînea cu preciziunea unui virtuos, celula germinativă a întregii lui arte.

Caragiale este un scriitor obiectiv, supus realităţii lumii exterioare, pe care năzuieşte s-o redea ca senzaţie nemijlocită : „Eu vreau s-auz pocnetul paharului spart în capul lui Paul", scrie el într-un rînd, comentînd tendinţele sale artistice. Cu toate acestea, creaţia carageliană este susţinută dintr-un plan mai adînc de curentul unui lirism personal şi autobiografic, pe care nu-l putem trece cu vederea. Dacă mai cu seamă oamenii din „momente" trăiesc într-o atmosferă caldă, împrejurarea provine din aceea că scriitorul se oglindeşte oarecum în ei, nu-i resimte cu totul străini de el însuşi. Personajul social al lui „Nenea Iancu" este un om din „momente". Oamenii din „momente" dezvoltă cîte una din laturile lui „Nenea Iancu". Alteori, în *Cănuţă, om sucit,* sau în *Ion (Opere,* IV) întîmpinăm însăşi alegoria scriitorului, în ceea ce credea el despre^ lipsa lui de noroc sau despre firea lui întoarsă, menită să se găsească totdeauna în opoziţie cu înconjurimea sa.

De asemenea, în *La hanul lui Mînjoală,* una din puţinele povestiri ale lui Caragiale debitate la persoana întîia, ne întîmpină ceva ca o adiere de lirism proaspăt, senzualitatea tinerească a unui Caragiale rural, cum în substructurile acestui om atît de complex exista încă alături de omul oraşului, al vieţii politice, literare şi gazetăreşti.

Din aceleaşi planuri mai adînci ale firii sale, în epoca bătrîneţii, atunci cînd satiricul şi realistul îşi dăduseră expresia şi îşi îndepliniseră rolul, apare un scriitor romantic şi fantastic, practicînd culoarea locală, exotică şi istorică, în povestiri ca *Pastrama trufanda* şi *Kir Ianulea,* sau înfăţişînd în *Calul dracului,* una din cele mai perfecte povestiri scrise în limba română, o lume de simboluri adînci într-un cadru de natură, amintind pe acela al feeriilor lui Shakespeare.

Conştiinţa artistică a lui Caragiale a fost una din cele mai scrupuloase pe care le putem semnala în literatura noastră, în notiţa explicativă a bucăţii *Noaptea învierii (Opere,* III), în care scriitorul întreprinde parodia, în stil retoric, a propriei sale nuvele O *făclie de Paşte,* Caragiale scrie cu ironie : „Toate artele cer de la om o strădanie mai mult sau mai puţin îndelungată. Muzica, pictura, sculptura, arhitectura, teatrul, pînă şi călăria, trebuiesc învăţate încet-încet, ani întregi. Cu cît le învaţă omul şi le pătrunde, cu atît descoperă că-i mai rămîne încă mult de ştiut ; aşa, s-a zis cu drept cuvînt, că viaţa este prea scurtă şi arta prea lungă. — Ţoate,^afară de literatură. Literatura este o artă care nu trebuie învăţată ; cine ştie cum din litere se fac silabe şi din acestea cuvinte este destul de preparat pentru a face literatură."

Evident, adevărata părere a lui Caragiale trebuie reconstituită din negarea acestui text ironic. Convingerea lui adîncă era că literatura fiind o artă, ea poate fi, dacă nu învăţată^, cel puţin desăvîrşită printr-o lungă sîrguinţă în timp. Această sîrguinţă el a dezvoltat-o fără încetare, făcînd din practica artei principalul conţinut etic al vieţii lui. Puţini sînt scriitorii literaturii româneşti, în afară de Caragiaje, care să se fi comportat în actul creaţiei cu o atitudine mai lucidă şi mai activă şi la care execuţia operei să se fi însoţit cu atîtea osteneli. Caragiale este un meşter, cel mai de seamă al literaturii româneşti, împreună cu Eminescu, şi acela care chiar sub aparenţele uşurinţei ne lasă să întrevedem legea severă a artei lui.

3. ION CREANGĂ

Ion Creangă s-a născut în Humuleşti (jud. Neamţului) la 1 martie 1837, ca fiu al lui Ştefan a lui Petrea Ciubotariul şi al soţiei sale Smaranda, fiica lui David Creangă din Pipirig, om venit din Ardeal. Povestitorul a purtat deci numele bunicului său dinspre partea mamei. Crescînd în satul său, unde primeşte prima învăţătură de carte, Ion Creangă urmează apoi, în timp de cîteva luni, cursurile şcolii primare din Broşteni, unde îl duce bunicul, dar, îmbolnăvindu-se, o părăseşte pentru ca în vara aceluiaşi an să înceapă a învăţa psaltichia pe lîngă un cîntăreţ al bisericii Adormirea din Tîrgu-Neamţ. Era dorinţa mamei sale ca băiatul să se pregătească pentru

cariera preoţească, în timp ce tatăl s-ar fi mulţumit ca Nică a lui Ştefan a Petrei să rămînă „om de treabă şi gospodar în sat la Humuleşti" *(Fragment de biografie,* postum, 1890).

Dorinţa mamei învinge însă în cele din urmă, şi, cînd în Tîrgu-Neamţ se deschide o nouă şcoală, băiatul ajuns acum în vîrstă de 15 ani se înscrie printre elevi şi primeşte învăţătura arhimandritului Isaia Teodorescu, un om foarte original, pe care îl va imortaliza mai tîrziu în povestirea *Popa Duhu.* De aici, în toamna anului 1854, este trimis la şcoala de catiheţi din Fălticeni, pe care o urmează destul de neregulat. După un an, în 1855, intră în seminarul din Socola (Iaşi), unde rămîne pînă către finele anului 1858. După sfîrşitul studiilor sale, în 1859, Creangă se căsătoreşte şi curînd după aceea este sfinţit diacon.

Cum situaţia lui materială nu era dintre cele mai bune, diaconul Creangă se gîndeşte să devie institutor şi, ca urmare, intră în ianuarie 1864 în Şcoala normală „Vasile Lupu", condusă de Titu Maiorescu. Creangă devine unul din cei mai buni elevi ai şcolii, şi Maiorescu, care îl remarcase, îl numeşte încă din al doilea an al studiilor sale institutor la şcoala primară Trei-Ierarhi. In aceeaşi vreme Creangă este semnalat ca auditor al conferinţelor publice ale lui Maiorescu şi începe a lua parte la viaţa politică a Iaşilor din acea vreme. Este membru al „fracţiunii libere şi independente", grupul naţionalist şi antisemit al bărnuţiştilor învrăjbiţi cu „Junimea", şi cînd în ziua de 3 aprilie 1866 separatiştii, în frunte cu mitropolitul Calinio Miclescu, intră în conflict cu armata, în gloata din care cad mai mulţi se pare că se găsea şi Ion Creangă. In aceeaşi vreme tînărul diacon şi institutor ia de mai multe ori cuvîntul în întruniri publice ; şi Iacob Negruzzi în ale sale *Electorale (Copii de pe natură, Opere,* I), descriind în versuri pe ^oratorii unei astfel de adunări, înfăţişează în Popa Smîntînă pe acela care trebuia să devină povestitorul atît de preţuit de junimişti.

Din aceeaşi epocă, şi mult înainte de a face să apară vreo lucrare cu caracter literar, începe Creangă să publice cărţile sale didactice : în 1867, *Metodă nouă de scriere şi cetire pentru uzul clasei 1 primară* (în colaborare cu C. Grigoriu, G. Ienăchescu, N. Climescu, V. Răceanu şi A. Simionescu) ; în 1871, *învăţătorul copiilor* (o carte de citire în colaborare cu G. Grigoriu şi V. Răceanu, în care Creangă tipăreşte trei povestiri : *Prostia omenească, Inul şi cămeşa* şi *Acul şi barosul,* primite mai tîrziu în ediţiile operelor sale literare) ; în 1876, *Povăţuij torii la cetire prin scriere după sistema fonetică* (cu G. Ienăchescu) ; în 1879, *Geografia judeţului Iaşi* (cu Răceanu şi Ienăchescu), urmată curînd de o hartă a aceluiaşi judeţ (cu Răceanu). In 1880 retipăreşte *Regulile limbei române* de Ţ. Maiorescu, în forma unei gramatici pentru clasa II primară.

Institutor dintre cei mai capabili, Creangă este însă un cleric neregulat. în mai multe rînduri este învinuit că frecventează teatrul, altă dată este reclamat că a tras cu puşca în curtea bisericii Golia, că şi-a tăiat părul, contravenind canoanelor, şi că trăieşte despărţit de soţia sa. Creangă este, deci, suspendat în 1871 şi după cîteva luni „oprit de lucrarea diaconiei pentru totdeauna", cu menţiunea — evident contradictorie — că semnele de îndreptare i-ar putea aduce iertarea. Cum însă Creangă leapădă vestmintele preoţeşti înţelegînd să facă definitivă hotărîrea consistoriului, generalul Christian Tell, ministrul Instrucţiunii publice, îl destituie din postul de institutor.

Rămas fără posibilităţi de trai, Creangă deschide un debit de tutun în strada Primăriei. Consistoriul îl invită din nou în faţa sa pentru a da explicaţii, dar Creangă răspunde printr-o scrisoare de dezminţiri, dar şi de ieşiri vehemente la adresa superiorilor săi. După ce arată că ocupaţiunea de debitam de tutun, deşi modestă, nu este lipsită de onestitate, el arată că depunerea veştmintelor preoţeşti era o urmare a hotărîrilor luate contra lui. Nu el a părăsit semnele de cleric sfinţit, ci „superiorii i le-au luat". Trecînd apoi el însuşi la acuzări şi la aprecieri destul de trufaşe cu privire la sine, cu toate protestările sale de modestie, el scrie : „Nu mă îndoiesc că puind mîna pe conştiinţa-vă şi întrebînd-o — numai dacă n-ar fi ipocrizia la mijloc — aţi răspunde aşa : Spiritul de modestie,, independenţa, sinceritatea, onestitatea, francheţa, curajul opiniunilor tale şi fermitatea de caracter ce posezi, voind a-ţi susţine demnitatea de om, te fac a fi urît de noi ; şi pentru a te corige trebuie să adoptezi contrariul acestora. — Nu, niciodată nu voi face aceasta. Totdeauna — ajutîndu-mi Dumnezeu — mă voi sili a poseda calităţi bune, pe care să le pot dedica la ocaziune oamenilor de simţ, oneşti,

cu capacitate, şi cari lucrează în legalitate." Scrisoarea termină invitînd consistorîul a nu-l mai urmări de aci înainte, dacă va fi cazul, decît în fața tribunalelor civile. In fața acestui document, consistorîul, invocînd „lipsa de respect către autoritățile constitutive ale bisericii", pronunță sentința ştergerii lui Creangă din catalogul membrilor clerului. Sinodul canonic al Moldovei aprobă hotărîrea consistoriului.

^ Vîlva acestui incident este mare în Iaşi. Creangă îl sporeşte prin procesul de divorț pornit împotriva soției sale şi terminat cu o sentință în favoarea sa. Diaconul răspopit se duce atunci să trăiască în „bojdeuca" din strada Țicăului-de-sus, însoțit de Tinca Vartic, femeie inteligentă, poate inspiratoarea unora din poveştile ^sale, pe care — după mărturii contemporane — ştia ea însăşi a le istorisi cu mult haz. In 1874, cînd Maiorescu devine ministru al Instrucțiunii publice, unul din primele sale acte este să reintegreze pe fostul său elev în vechiul său post de institutor.

După un an, în 1875, Creangă face cunoştința lui Eminescu, înapoiat atunci de curînd de la studii în străinătate. Eminescu fusese numit revizor şcolar, şi printre institutorii pe care îi controlează se găseşte şi Creangă, remarcat de altfel şi în cursul unor conferințe pedagogice încă înainte de începutul anului şcolar. Curînd legăturile lor devin prieteneşti. Eminescu recunoaşte în Creangă un exemplar popular plin de autenticitate, un geniu naiv lucrînd cu mari puteri de atracție asupra spiritului său complicat şi subtil. Creangă află în Eminescu prilejul de a se putea oglindi şi verifica într-un spirit superior, trecut prin cultura cea mai înaltă. Eterna nostalgie a culturii către natură, în care i se pare a găsi fericirea pe care ea însăşi a pierdut-o, aspirația naturii către lumea mai bogată şi mai pură a culturii — pecetluiese înclinarea reciprocă a celor doi bărbați care alcătuiesc în Iaşii acelor ani o pereche boemă semnalată adeseori întîrziind în fața unui pahar de vin, pierzîndu-se în discuții interminabile, continuate uneori pînă-n zori în bojdeuca din strada Țicăului-de-sus.

Eminescu este şi un mare iubitor de literatură populară. Tezaurul pe care i-l pune la dispoziție verva pitorească a noului său prieten este nesecat. Ce ar fi dacă Creangă ar nota unele din povestirile pe care se pricepea a le debita cu atîta farmec ? După mai multe mărturii ale vremii se pare că

Eminescu este acela care decide pe Creangă să aştearnă pe hîrtie primele lui poveşti. în toamna anului 1875 cei doi prieteni îşi fac apariția la Iacob Negruzzi, în cercul junimiştilor. Creangă citeşte *Soacra cu trei nurori,* publicată apoi în numărul din octombrie al *Convorbirilor literare.*

Aparițiile lui Creangă printre junimişti devin tot mai dese. „Ce fericită achiziție pentru societatea noastră acea figură țărănească 'şi primitivă a lui Creangă ! (exclamă Iacob Negruzzi). Tolbă de anecdote, el avea totdeauna dîte una disponibilă, ifiind imai ales cele *corosive* specialitatea sia, spre marele haz al lui Pogor, al lui Lambrior, ba se poate zice — afară de Naum — al tuturor junimiştilor. Cînd rîdea Creangă, ce hohot puternic, plin, sonor, din toată inima, care făcea să se cutremure pereții ! Singur rîsul lui înveselea societatea fără alte comentarii ! Şi cînd aducea în «Junimea» cîte o poveste sau novelă, şi mai tîrziu cîte un capitol din *Amintirile* sale, cu cîtă plăcere şi haz ascultam sănătoasele produceri ale acestui talent primitiv şi necioplit *l" (Amintiri din „Junimea",* p. 212).

Cele 15 poveşti, nuvele şi anecdote ale lui Creangă, completate cu cele patru părți ale *Amintirilor din copilărie,* rămase neterminate, apar toate în *Convorbiri* în scurtul interval al carierei sale literare de la 1875 la 1883. în 1898, op ani după moartea povestitorului, *Convorbirile literare* publică şi fragmentul *Făt-Frumos, fiul iepei.*

In toamna anului 1877 Eminescu pleacă la Bucureşti ca prim-redactor al *Timpului.* Creangă se simte singur. „Vino, frate Mihai, vino, căci fără tine sunt străin", îl îmbie el într-o scrisoare. în 1880 este în Bucureşti, îl vede pe Eminescu şi-i citeşte lui Maiorescu prima parte a *Amintirilor.* Răul de care trebuia să moară, accesele lui de epilepsie se ivisem de mai multă vreme, poate încă din 1877. Boala progresează în asemenea măsură încît, după 1880, munca literară îi devine din ce în ce mai penibilă. Vestea nebuniei lui Eminescu îl îndurerează profund. Cînd în septembrie 1884 Eminescu, îngrijit la Dobling, revine în Iaşi, cei doi prieteni se reîntîlnesc, dar tovărăşia lor nu mai are farmecul din trecut. Nici Eminescu, nici Creangă nu mai sînt oamenii de altădată. în 1887 Creangă este obligat să renunțe la postul său de institutor^ Plecat la Bucureşti, spre a-şi regula drepturile la pensie, caută să obțină ajutorul lui Maiorescu în complicatele formalități ale împre-

jurării, dar are decepţia de a nu fi primit de critic. Revenit în Iaşi, el apare de mai multe ori, în cursul anilor 1888 şi 1889, în cercul literar al lui N. Beldiceanu, adus de Ed. Gruber. Intr-o seară citeşte partea a patra a *Amintirilor.* La 15 iunie 1889 moare Eminescu în Bucureşti. După cîteva luni, în ultima zi a anului, la 31 decembrie 1889, Creangă îl urmează.

Opera lui Creangă apăruse în *Convorbiri literare* cu multe greşeli de tipar.. Povestitorul se plînsese de mai multe ori de aceasta. Pe un număr al revistei s-au găsit corecturile autografe ale lui Creangă, preocupat de altfel să aducă şi ameliorări^ estetice textului. Era deci necesară o ediţie a operelor după manuscrisele originale. Cîteva zile după moartea scriitorului, fiul acestuia, căpitanul C. Creangă, convoacă un comitet compus din A.D. Xenopol, ca preşedinte, şi din Ed. Gruber şi Grigore Alexanclrescu, cărora, împreună cu suma de 9 000 lei, provenită din succesiunea tatălui său, le transmite sarcina de a-i republica operele. Gruber obţine de la Tinca Vartic manuscrisele lui Creangă.

Prima ediţie a operelor apare la Iaşi, sub îngrijirea comitetului, *în 2* voi., între 1890 şi 1892. în 1895 Gruber moare nebun şi manuscrisele lui Creangă sînt vîndute d-rului Mendel din Iaşi, care iroseşte o parte din ele, predînd restul profesorului Gh.Scobăi. Ce au devenit oare toate acestea ? Puţinele manuscrise întîmplător găsite, uneori la negustori ieşeni care le întrebuinţau ca hîrtie de ambalaj, împreună cu acele pe care dr. Mendel le-a comunicat d-lui G. T. Kirileanu în copia lui Gruber, au alcătuit singura temelie manuscrisă a ediţiei acestuia la „Minerva", în 1902 *şi* 1906. Tot d-lui G. T. Kirileanu îi datorăm şi ediţia critică a *Operelor* lui Creangă, completate cu note, variante şi glosar şi adăugite, într-un număr restrîns de exemplare, cu două din povestirile *corosive,* la Fundaţiile^culturale regale, în 1938.

Funcţiunea^ literară fusese asumată pînă către 1870, în literatura română, de scriitori proveniţi din lumea boierească, trăind în formele ei de viaţă şi orientîndu-se după gusturile ei. „Junimea" este şi ea, prin compunere şi îndrumare, o societate aristocratică. Totuşi prin „Junimea" se produce primul gest de transmitere a direcţiei literare unor scriitori de extracţie rurală : fenomen de mare însemnătate, a cărui nesocotire ar lăsa neexplicată întreaga dezvoltare ulterioară a literaturii noastre. Dar pe cînd noii scriitori de acum sau de mai tîrziu, un Eminescu, un Slavici, un Coşbuc, sînt oameni de cultură, formaţi sub influenţe filozofice sau umaniste şi trăind în genere în alte forme de viaţă decît ale poporului, aşa încît expresia acestuia ia la ei forma unei întoarceri^ romantice către obîrşii sau a unei norme menite să evite scriitorului tragedia dezrădăcinării, Creangă este un rural autentic, fără romantismul ruralităţii şi fără vreuna din complicaţiile^ sufleteşti ale smulgerii din rădăcini. Cazul lui este din această pricină unul din cele mai rare. Priviţi perspectiva marilor linii^de direcţie ale literaturii noastre, nici Delavrancea, nici Vlahuţă, nici Iosif, nici Cerna, nici Goga, nici chiar Sadoveanu nu apar atît *în* succesiunea lui Creangă, cît în aceea a lui Eminescu. Gesturile tipice ale creaţiei tuturor acelora sînt nostalgia, întoarcerea, protestul, revendicarea, aspiraţia către o lume pe care au părăsit-o, dar către care se doresc înapoi, pe care o resimt mai curată şi mai bună.

Nimic din toate acestea la Creangă. Povestitorul este adînc înfipt în lumea lui, aşa încît el o poate descrie fără duioşii retrospective, fără sentimentalitate, cu realism robust şi umor împăcat. Nostalgiile lui Creangă, articulate de ^cîteva ori^ în *Amintiri,* au un sens individual, nu social ; ele îl poartă către lumea copilăriei, nu către aceea a altei clase sociale pe care el ar fi părăsit-o. într-un anumit sens s-ar putea spune că Ion Creangă este cel mai puţin „semănătorist" dintre scriitorii noştri. Omul Creangă a rămas totdeauna un rural^ cu puţina lui învăţătură de carte, cu acel gust al independenţei morale care face din el un răzvrătit, cu moravurile lui simple şi naive. Cînd îl ajung nevoile mai aspre ale vieţii el se refugiază în bojdeuca lui de pe Ţicău, într-o tovărăşie ţărănească, doarme pe prispă şi migăleşte la hîrtiile lui înfăşurat în larga cămaşă înflorită, într-o odaie lipită pe jos^cu pămînt. îmbrăcat în groasele-i haine de şiac, ţăranul mătăhălos, care deşerta cîte o cofiţă de vin cu apă, se iveşte în cercul „Junimii" şi se leagă cu oamenii de acolo, invocînd necontenit „ţărănia" lui, cu un fel de umilitate în care se ascunde adeseori secretul orgoliu al poporului în atingere cu clasele mai înalte şi^care îi dădea posibilitatea psihologică de a se înfăţişa în toată savuroasa lui autenticitate populară, atît de gustată de junimişti.

Ţăranul 'Creangă nu este însă deloc un „talent neeiopiit", cum credea Negruzzi, şi nici un „autor poporal", cum l-a nu-

mit Maiorescu. El este un talent rafinat, un mare artist. împrejurarea devine izbitoare considerînd mai întîi materia de motive folclorice şi chiar primele mijloace ale expresiei populare în poveştile sale. După cum a arătat d-l Jean Boutiere, în preţioasa monografie franceză consacrată povestitorului *(La vie et Voeuvre de Ion Creangă,* Paris, 1930), toate scrierile lui (în afară de *Stan Păţitul,* a cărui origine populară n-a putut fi identificată, dar nu este contestabilă) reiau motive prezente în întreaga arie a folclorului european şi (în afară de *Dănilă Prepeleac, Povestea porcului, Harap-Alb* şi *Ivan Turbincă,* în care modificările sînt destul de mici) nu în combinaţii noi, în contaminări de motive, cum pot fi semnalate în operele altor autori de inspiraţie populară, ci în exacta lor înlănţuire din prototipul folcloric. Nici un episod nu este înlăturat, adăugat sau împrumutat de aiurea atunci cînd Creangă reproduce o poveste a poporului în *Soacra cu trei nurori, Capra cu trei iezi. Fata babei şi fata moşneagului, Făt-Frumos, fiul iepei,* sau *Prostia omenească.* Memoria lui este aici dintre cele mai fidele şi imaginaţia lui este cu totul stăpînită în latura invenţiei epice.

Basmul popular pare a fi pentru el un lucru bine stabilit, o structură obiectivă şi constrîngătoare, pe care se fereşte de cele mai multe ori a o modifica. Povestitor credincios al basmelor populare, mijloacele lui sînt la prima vedere tot acele ale poporului. Formulele iniţiale, mediane şi finale, rimele şi asonantele introduse în expunere, multele expresii dialectale, zicerile tipice, comparaţiile şi metaforele sînt deopotrivă ale poporului.

Creangă povesteşte basmele poporului în limba lui. Dar de aci înainte apare originalitatea lui Creangă, cu atît mai mare cu cît el a înţeles să şi-o limiteze. întocmai ca artiştii Bizanţului, pictori de icoane, fresce sau mozaicuri, Creangă lucrează în forme şi cu mijloace prestabilite, păzite de tradiţii, încît originalitatea lui se introduce pe o cale oarecum *subreptice,* pe care numai cunoscătorul o surprinde cu toată limpezimea şi ajunge s-o deguste ca pe o savoare discretă.

în ce constă originalitatea lui Creangă ?

Mai întîi într-o dibace deplasare a interesului de la simpla povestire, de la înfăţişarea nudă a episoadelor acţiunii la prezentarea modalităţii lor individuale. Puterea lui Creangă de a individualiza atitudinile, gesturile şi tipurile este dintre cele mai mari. D-l Jean Boutiere a dat în această privinţă cîteva frumoase exemple : cînd în *Capra cu trei iezi* cel mai mare din aceştia se duce să deschidă lupului : „Atunci mezinul se vîră iute în horn şi, sprijinit cu picioarele de prichiciu şi cu nasul de funingine, tace ca peştele şi tremură ca varga de frică" ; cînd Harap-Alb aşteaptă cerbul, deodată el aude cum „Cerbul venea boncăluind. Şi ajungînd la izvor, odată şi începe a bea hîlpav la apă rece ; apoi boncăluieşte şi iar mai bea cîte un răstimp, şi iar boncăluieşte şi iar mai bea pînă ce nu mai poate. După aceea începe a-şi arunca ţărnă după cap ca buhaiul, şi apoi scurmînd de trei ori cu piciorul în pămînt se tologeşte jos pe pajişte, acolo pe loc ; mai rumegă el cît mai rumegă şi pe urmă se aşterne pe somn, şi unde nu începe a mîna porcii la jir" ; cînd Stan Păţitul se duce în sat să-şi aleagă o nevastă „...se prinde în joc lîngă o fată care chiteşte că i-ar cam veni la socoteală ; începe el a o măsura cu ochii de sus pînă jos şi de jos pînă sus şi cum se învîrtea hora, ba o strîngea pe fată de mînă, ba o călca pe picior, ba... cum e treaba flăcăilor".

Cine va uita apoi portretul lui Gerilă într-un mare cadru de natură în *Harap-Alb :* „...omul acela era ceva de spăriet : avea nişte urechi clăpăuge şi nişte buzoaie groase şi dăbălăzate. Şi cînd sufla cu dînsele, cea de deasupra se răsfrîngea în sus peste scăfîrlia capului, iar cea dedesubt atîrna în jos de-i acoperea pîntecele. Şi ori pe ce se punea suflarea lui se punea promoroaca mai groasă de-o palmă. Nu era chip să te apropii de dînsul că aşa tremura de tare de parcă-l zghihuia dracul. Şi dac-ar fi tremurat numai el, ce ţ-ar fi fost ? Dar toată suflarea şi făptura dimprimprejur îi ţineau hangul : vîntul gemea ca un nebun, copacii din pădure se văicăreau, pietrele ţipau, vreascurile ţiuiau, şi chiar lemnele de pe foc pocneau de ger. Iară veveriţele, găvozdite una peste alta în scorburi de copaci, suflau în unghii şi plîngeau în pumni blăstămîndu-şi ceasul în care s-au născut."

Niciodată povestirile poporului nu au această preciziune şi bogăţie a descrierilor. în al doilea rînd, atunci cînd scrie poveşti, Creangă umanizează fantasticul. Animalele şi fiinţele supranaturale sînt la Creangă ţărani de ai lui, încît în cadrul extraordinar al basmului se constituie scenele unui realism

popular, cum Maiorescu îl va recomanda scriitorilor români, deşi tocmai exemplul lui Creangă nu va fi amintit.

Basmele lui Creangă — după cum a observat printre cei dintîi Ibrăileanu — sînt, de fapt, nişte nuvele, încît de la ele la *Moş Nichifor Coţcariul* nu resimţim trecerea într-o altă categorie literară. Pretutindeni aceeaşi veche lume ţărănească, mişcată de instincte simple şi tari, uneori şireată, plină de umor, înfăţişată în scenele şi relaţiile tipice ale vieţii, în felul ei de a munci şi de a se înveseli, în legăturile părinţilor cu copiii, ale soacrelor cu nurorile, ale bărbatului cu nevasta, ale fraţilor între ei, ale boierilor cu ţăranii, ale stăpînilor cu slugile. După cum Caragiale a evocat caracterele, atitudinile şi deprinderile comune micii burghezii româneşti către finele veacului trecut, Creangă face aceeaşi operă pentru lumea noastră ţărănească, rămasă neschimbată în decurs de veacuri, cu aceleaşi largi mijloace de stilizare. Spre deosebire de povestitorul popular, Creangă nu dă naraţiunii sale simpla formă a expunerii epice, ci topeşte povestirea în dialog, reface evenimentele din convorbiri sau introduce în povestirea faptelor dialogul personajelor, ceea ce îi dă putinţa să intre în psihologia lor, să ni-i arate cum gîndesc şi cum simt, cum ezită şi cum se hotărăsc. Cînd Dănilă Prepeleac pleacă spre tîrg spre a-şi vinde boii : „Mergînd el cu Duman şi Tălăşman ai săi, tot înainte spre iarmaroc, tocmai pe cînd suia un deal lung şi trăgănat, alt om venea dinspre tîrg cu un car nou, ce şi-l cumpărase chiar atunci şi pe care-l trăgea cu mînile singur, la vale cujproptele şi la deal cu opintele.

— Stăi, prietene, zise ist cu boii, care se tot smunceau din funie, văzînd troscotul cel fraged şi mîndru de pe lîngă drum. Stăi puţin cu carul, c-am să-ţi spun ceva.

— Eu aş sta, dar nu prea vrea el să steie. Dar ce ai să-mi spui ?

— Carul dumitale parcă merge singur.

— D-apoi... mai singur, nu-l vezi ?

— Prietene, ştii una ?

— Ştiu, dacă mi-i spune.

— Hai să facem trampa : dă-mi carul, şi na-ţi boii. Nu vrau să le mai port grija-n spate : ba fîn, ba ocol, ba să nu-i mănînce lupii, ba de multe toate... Oi fi eu vrednic să trag un car, mai ales dacă merge singur.

— Şuguieşti, măi omule, ori ţi-i într-adins ?

— Ba nu şuguiesc, zise Dănilă.

— Apoi dar te văd că eşti bun mehenghiu, zise cel cu carul. M-ai găsit într-un chef bun ; hai, noroc să dea Dumnezeu ! Să-ţi aibi parte de car şi eu de boi !

Apoi dă carul, îşi ia boii, pleacă pe costişă într-o parte spre pădure şi se cam mai duce. Istalalt, adecă Dănilă, zice în igîndul său :

«Taci că-i cu buche, l-am potcovit bine... De nu cumva s-ar răzgîndi ; dar parcă nu era ţigan să-ntoarcă.»

Apoi îşi ia şi el carul şi porneşte tot la vale, înapoi, spre casă.

— Aho ! car nebun, aho ! Cînd te-oi încărca zdravăn cu saci de la moară, ori cu fîn din ţarină, atunci să mergi aşa !

Şi cît pe ce, cît pe ce, să nu-l ieie carul înainte.

Dar de la o vreme valea s-a sfîrşit şi s-a început un deal. Cînd să-l suie la deal, suie-l dacă poţi !... Hîrţi ! încolo, scîrţi ! încolo, pîrţi ! încolo ! carul se da înapoi.

«Na ! car mi-a trebuit, car am găsit !»

Apoi cu mare greu hîrtoieşte carul într-o parte, îl opreşte în loc, se pune pe proţap şi se aşterne pe gînduri."

In mînuirea dialogului realist Creangă obţine efectele sale literare cele mai de seamă, şi în această privinţă darul său poate fi din nou asemănat cu al lui Caragiale. Vorbirea personajelor este redată cu speciala lor intonaţie şi în culoarea exactă pe care le-o conferă formaţiile verbale onomatopeice şi zicerile tipice ale limbii. înzestrarea lingvistică a lui Creangă se desfată nu numai în redarea acestor ziceri tipice, proverbe, cimilituri, metafore şi comparaţii consacrate, în care se manifestă verva jovială a povestitorului, dar şi în lungi colecţii terminologice, emanate dintr-o fantezie verbală asemănătoare întrucîtva cu aceea a unui Rabelais.

Iată prăvălia lui jupîn Ştrul din Tîrgul-Neamţului, în care se găseau : „băcan, iruri, ghileală, sulimeneală, boia de păr, chiclazuri, piatră vînătă, piatra sulimanului sau piatră bună pentru făcut alifie de obraz, salcie, fumuri şi alte otrăvuri". Alteori povestitorul se complace în a da copioasele nomenclaturi ale unor lucruri asemănătoare, ca atunci cînd enumera lucrările lui Chirică, sluga lui Stan Păţitul ; „Ce garduri streşinite cu spini, de mai nici vîntul nu putea răzbate printre ele ! Ce şuri şi ocoale pentru boi şi vaci, perdea pentru oi,

poieţi pentru paseri, coteţe pentru porci, sîsîiac pentru păpuşoi, hambare pentru grîu, şi cîte alte lucruri de gospodărie făcute de mîna lui Chirică cît ai bate din palme !"

Personajul basmelor, al nuvelelor, al anecdotelor se povesteşte pe el însuşi în *Amintiri din copilărie,* operă atît de puţin populară în intenţia ei. Desigur, omului din popor i se întîmplă să povestească evenimentele din trecutul său, dar totdeauna cu scopul de a minuna pe cei din preajmă cu amintirea unei întîmplări neobişnuite, ciudate. Ideea de a se povesti pe sine însuşi, de a prezenta etapele unei formaţii, înceată însumare a impresiilor vieţii, apoi sentimentul timpului, al scurgerii lui ireversibile, al regretului pentru tot ce s-a pierdut în consumarea lui, al farmecului retrăit în amintire sînt tot atîtea gînduri, afecte şi atitudini proprii omului modern de cultură. Nici un model popular nu i-a putut pluti înainte lui Creangă, scriindu-şi *Amintirile,* dar, desigur, nici prototipurile culte ale genului, primele autobiografii şi memorii ale Renaşterii, înmulţite apoi în toate literaturile europene.

Aci, ca şi în poveştile şi povestirile sale, Creangă execută trecerea de la nivelul popular al literaturii la nivelul ei cult pe o cale pur spontană prin dezvoltarea organică a unei înzestrări exercitate în întregul trecut al unei vechi culturi rurale, ajunsă acum să se depăşească pe sine. Poporul întreg a devenit artist individual în Creangă. Creaţia lui nu este de altfel naivă, neştiutoare de sine. Scriitorul îşi citeşte cu grai viu compunerile, ca Flaubert altădată, probîndu-le în ritmul şi sonorităţile lor. Uneori le citeşte tovarăşei lui, Tinca Vartic, pentru a se convinge care vor fi reacţiile unui cititor obişnuit, aşa cum auzise de la Eminescu că făcea Schiller care îşi debita producerile mai întîi bucătăresei sale.

Pentru plăcerea propriei urechi şi pentru aceea a cititorilor săi mai rafinaţi, el compune uneori largi perioade arborescente, tot atît de bogate şi bine echilibrate ca ale lui Odobescu, sau încheie frazele sale cu clauzule ritmate, ca marii autori ai clasicismului. Alimentat din vorbirea poporului, stilul lui Creangă îşi manifestă calitatea lui *orală* şi în aceste împrejurări. Scriitorul este totdeauna în Creangă un om care vorbeşte, şi naraţiunea sa nu s-a îndepărtat niciodată de funcţiunea ei primitivă, aceea de a desfăta un cerc de oameni prezenţi cu care te leagă o comunitate de tradiţii.

4. I. SLAVICI

Lîngă Eminescu, lîngă Creangă şi Caragiale, trecerea lui I. Slavici în rîndul marilor artişti ai „Junimii" are nevoie de justificări. Scriitorul este un talent laborios, cu adînci intuiţii în sufletul omului, dar lipsit de seducţie verbală şi imaginativă. Limba sa este mai degrabă săracă, cu veşnica repetare a aceloraşi cuvinte generale în interiorul aceloraşi fraze. Imaginaţia sa este cenuşie. Ochiul său nu vede bine nici oamenii, nici peisajele. Debitul său verbal este pe alocuri atît de încîlcit încît recitirea cu grai viu a paginilor sale este o operaţie dificilă. După fastuosul banchet al lui Eminescu, al lui Caragiale, al lui Creangă, Slavici ne invită la un ospăţ mai sărac.

Scriitorul era totuşi o personalitate cu multiple iniţiative, încît numele lui se aşază la începutul a două sau trei serii literare. înaintea lui Creangă el este acela care se gîndeşte să folosească limba poporului, cu zicerile lui tipice, în povestirile sale. El este apoi o natură interioară, atentă la desfăşurarea procesului intelectual şi moral al omului, încît dacă lumea sensibilă trăieşte cu slabă strălucire în povestirile sale, pictura omului sufletesc şi a conflictelor lui, analiza psihologică, în înţelesul pe care realismul şi naturalismul contemporan îl dădeau cuvîntului, îşi găseşte în el una din primele sale impresii româneşti.

Combinînd aceste îndrumări, Slavici este creatorul acelui realism ţărănesc în care Maiorescu va vedea formula cea mai valabilă a nuvelisticii contemporane, o formulă lucrînd cu puterea unui cadru organizator pentru o lungă serie de povestitori români, şi, prin nuanţa ei moralizatoare, mai ales pentru atîţi din nuveliştii viitori ai Ardealului.

Ion Slavici s-a născut la 18 ianuarie 1848 în comuna Siria, în regiunea podgoriei arădene, unde aşezările româneşti cornpietate cu imigrări recente înrudeau familia mamei, născută Borlea, cu oameni veniţi poate din Moldova, unde, în judeţul Neamţ, se semnalează satul Borleşti. Tatăl era un mic meseriaş rural, cojocar, om evlavios şi meşter la povestiri, cu veleităţi de înălţare a spiţei sale. Mama, o natură etică, plină de sfaturi bune pentru copilul trăind într-un mediu în care naţionalităţile coexistau, ştie să-i imprime direcţiile unei cuviincioase toleranţe şi omenii, despre care bătrînului, scriin-

du-şi amintirile (în *Lumea prin care am trecut,* C./., 1929-1930), îi plăcea să-şi aducă aminte: „Cînd întîineşti în calea ta un roman — îmi zicea mama — să-i zici : *Bună ziua !,* dar maghiarului să-i zici : *16 napot!,* iar neamţului : *Guten Tag !* şi treaba fiecăruia dintre dînşii e cum îţi dă răspuns. Tu datoria să ţi-o faci şi faţă cu cei ce nu şi-o fac pe a lor faţă cu tine. Ea mă mustra deci cu multă asprime cînd afla că strig şi eu *Ungur bungur 1* şi *Neamţ cotofleanţ !* — Săracii de ei — îmi zicea — nu sunt vinovaţii că n-au avut parte isă fie români ! în gîndul lumii din care dînsa făcea parte, vinovat, chiar greu vinovat era cel ce prin purtările sale îi făcea pe ai săi fie de ruşine, fie mai ales urgisiţi. Supărarea — îmi mai zicea mama — orişicît de adîncă ar fi ea, de azi pe mîine să n-o duci. Serile să nu te culci înainte de a te fi împăcat cu toţi ai tăi, căci pe cel ce adoarme supărat îl ispiteşte Necuratul prin somn. Cu aceia dar, cu care dintr-un blid nu mănînci, să nu te superi, căci cu dînşii foarte cu anevoie ajungi la-rnipăcare. — Mai stăruia mama să nu las mîncare-n farfurie, ci să-mi iau din blid numai cît pot să mănînc, fiindcă ceea ce rămîne-n blid se păstrează pentru alţi oameni, iar ceea ce laşi în farfurie li se aruncă porcilor ori cîinilor, şi e mare păcat să laşi pentru porci ori pentru cîini mîncare de la gura oamenilor."

Slavici primeşte prima învăţătură în Siria şi în Arad, apoi la liceul maghiar al minorităţilor din acelaşi oraş. Liceul îl sfîrşeşte însă la Timişoara, unde învaţă nemţeşte. Devenit student în drept la Budapesta, el face parte din societatea „Petru Maior" şi începe a se interesa de problemele politice ale românilor din Ardeal. Serviciul militar îl aduce însă la Viena, unde unmieaziă cursurile Universităţii, pe ale romanistului Ihering, pe ale economiştilor Lorenz Stein şi Schäffle, ba chiar pe ale anatomistului Hirtl şi pe ale fiziologului Brucke. Aci cunoaşte el pe Eminescu şi ia parte la înfiinţarea societăţii „România jună", de unde porneşte gîndul marilor serbări româneşti la mormîntul lui Ştefan cel Mare, pe care le deschide printr-o cuvîntare. înainte de a-şi termina studiile, tînărul Slavici, pedagog în mai multe familii avute sau în institute particulare, se găseşte în 1873 la Oradea, cu însărcinări trecătoare în birouri avocaţiale sau în arhiva consistorială a oraşului, unde scrie studiul asupra maghiarilor, pe care îl publică *Convorbirile literare,* după recomandarea lui Eminescu. Acestuia îi datorise la Viena şi stipendiul „Junimii", care începe a curge din mou cînd Slavici revine la Universitate cu intenţia de a se consacra studiilor filozofice şi literare.

După un an, în 1874, Slavici apare însă la Iaşi, unde, împreună cu Eminescu şi Miron Pompiliu, locuieşte la Trei-Sfetitele în casa lui Bodnărescu. într-una din şedinţele „Junimii" citeşte el *Popa Tanda,* scrisă însă mai înainte, la Arad. Maiorescu recunoaşte în tînărul aderent al mişcării o natură probă, conştiincioasă şi exactă, încît, în 1875, ca ministru al Instrucţiunii publice crede că-1 poate folosi în vederea publicării documentelor interesînd istoria românilor, pe care Eudoxiu Hurmuzaki le copiase în arhivele vieneze. Slavici este numit secretarul comitetului de publicare. Cînd guvernul conservator cade, Slavici este îndepărtat din funcţia sa şi scriitorul îşi găseşte un mijloc de existenţă în învăţămîntul secundar, mai întîi la liceul „Matei Basarab", apoi la azilul „Elena-Doamna" şi la Şcoala normală de învăţători, pînă a deveni, în perioada dintre 1894-1904, directorul de studii al Institutului de fete „Oteteleşeanu" din comuna Măgurele ; în fine, profesorul pentru materiile româneşti la şcolile comunităţii evanghelice din Bucureşti.

Slavici devine un profesor zelos, preocupat de problemele limbii şi ale gramaticii, apoi de acele ale educaţiei intelectuale şi morale, cărora le consacră numeroase manuale şi scrieri mai speciale.

Activitatea profesorului decurge paralel cu aceea a ziaristului, foarte sîrguincioasă de asemeni. în 1878 face parte din redacţia *Timpului,* împreună cu Eminescu şi Caragiale. { Din aceeaşi vreme datează colaborările sale la *Telegraful român* din Sibiu. Cînd în 1884 *Timpul* încetează să apară, Slavici este recunoscut ca omul capabil să organizeze *Tribuna* din acelaşi oraş.

Răsunetul activităţii ziaristice a lui Slavici este mare. Lupta sa se îndreaptă, înţelegînd să se menţină totuşi într-un cadru de legalitate, împotriva acţiunii de deznaţionalizare dusă de unguri împotriva românilor, dar preconizînd fidelitatea faţă de dinastia habsburgică şi faţă de Austria, în care vedea, pe linia mitropolitului Şaguna, un sprijin faţă de oceanul înconjurător al slavilor şi un izvor posibil al dreptăţilor nădăj-

dinte. Dinastia habsburgică i se părea încă puternică scriitorului politic, şi gîndul unirii tuturor românilor într-un mare organism de stat — cu totul prematur. Mai degrabă ar fi dorit el, pentru moment, autonomia românilor ardeleni în cadrul imperiului. Amestecul Regatului în afacerile politice ale Ardealului i se părea inoportun, deşi legăturile lui Slavici cu D. A. Sturdza şi cu cercurile liberale au fost uneori mărturisite şi influenţa acestora poate să nu fi fost străină de înfiinţarea însăşi a ziarului.

Acţiunea lui Slavici la *Tribuna* aduce ziarului şi directorului ei mai multe procese de presă, pînă la acel din 1888, cînd este condamnat şi închis la Vaţ. în 1889 reia^ direcţia *Tribunei,* dar după un an revine în Bucureşti. Mai tîrziu scoate *Corespondenţa română* cu vechii tribunişti. în activitatea sa la *Tribuna* Slavici are atitudinile unui junimist, cum îi place de altfel să se recunoască. Rupe cu limba factice a latiniştilor şi adoptă ortografia fonetică. Chiar în polemicile sale el face să funcţioneze criterii junimiste. Astfel pe Grigore Moldovan, profesorul ide literatură română la Universitatea maghiară din Cluj, el îl combate în numele *adevărului,* punînd în acelaşi timp în luhiină felul său „prea bombastic, prea încărcat cu fel de fel de floricele, prea puţin potrivit cu chestiunea pusă în discuţie".

între 1894 şi 1896, împreună cu Gh. Coşbuc, pe care îl întîlnise şi în paginile *Tribunei,* cîtva timp şi cu I. L. Caragiale, Slavici dirijează revista *Vatra,* publicaţie literară ilustrată pentru lectura familiilor, în care cei trei scriitori^ se leagă să-şi publice toată producţia lor. Revista schiţează o primă atitudine semănătoristă şi dispare indicînd un drum care urma în curînd să fie reluat.

în 1908-1909 Slavici este directorul ziarului *Minerva,* inspirat şi susţinut de Gr. Cantacuzino. Cînd în 1914 opinia publică a Vechiului Regat trăieşte marea criză morală a pregătirii războiului de întregire, Slavici se găseşte în tabăra susţinătorilor Puterilor centrale şi devine redactorul principal al ziarului *Ziua,* expunîndu-se ofensei publice în numeroase împrejurări pe care le aminteşte cu seninătate în paginile autobiografice ale cărţii *Închisorile mele.*

Sub ocupaţia germană, vechiul patriot ardelean, unul din conducătorii luptei împotriva asupririi maghiare, crede că

poate colabora la *Gazeta Bucureştilor* şi este adus mai tîrziu, pentru această activitate, în faţa tribunalelor militare, care îl judecă şi condamnă. Graţiat după un an, Slavici mai trăieşte cîtva timp şi moare, într-un moment de impopularitate, la 17 august 1925, fiiind îngropat la mînăstirea Brazi, în apropiere de Panciu.

Preocupat de problema etică şi educativă, Slavici fixează nu numai tipul unui scriitor, cum Ardealul a produs mai mulţi de la el încoace, dar şi un tip social mai general în care s-a recunoscut multă vreme sănătatea sufletească a regiunii. în amintirile sale scriitorul şi-a destăinuit crezul moral, făcut din cumpătare şi spirit al dreptăţii şi adevărului, lămurind în acelaşi timp izvoarele îndrumărilor sale, între care se disting în chip destul de curios socialismul lui Louis Blanc alături de ^vechile norme ale înţelepciunii chineze : „Dîndu-mi silinţa să potrivesc — scrie Slavici — propriul meu fel de a fi cu cele zise de Lorenz Stein şi cu cele scrise de Louis Blanc despre trebuinţele omeneşti, m-am pătruns pentru întreaga mea viaţă de rostul nu numai economic, ci totodată şi moral al îndrumării de a mă mulţumi cu puţin. Nu numai trebuinţele prea multe şi prea mari sunt nesecat izvor de rele îndemnuri, dar şi dacă obîrşia sărăciei sunt trebuinţele nemăsurate, e mare bogăţie să te mulţumeşti cu puţin şi în acelaşi timp, mulţumindu-te cu puţin, laşi prinosul pentru alţii... Vorbind apoi undeva despre înţelepciunea practică, Schopenhauer zice că Confuciu a fost cel mai cu minte dintre oamenii ce au trăit pe faţa pămîntului. Mă simţeam deci mereu îndemnat a mă dumiri de ce anume Schopenhauer a zis-o aceasta şi am citit cu multă rîvnă tot ceea ce mi-a căzut în mînă despre viaţa lui Confuciu şi despre îndrumările date de dînsul. Aceste mi s-au părut şi mi se par şi acum atît de înţelepte încît mă simt mulţumit de mine însumi şi-mi fac mustrări cînd se-ntîmplă să cad în păcatul de a mă fi abătut de la cele mai însemnate dintre ele. Tot ţiind seamă de aceste sunt deci nevoit a judeca şi cînd e vorba de fapte săvîrşite de alţii. Acestea sunt mai ales patru : *iubirea de dreptate, iubirea de adevăr, buna-credinţă* şi mai ales *sinceritatea,* fără de care şi cele mai frumoase fapte sunt făţărnicie vrednică de dispreţ."

Confesiunea aceasta urma, la data în care este făcută, să scuze sau cel puţin să explice îndărătnicia scriitorului pe căi,

la un moment dat, atît de rău văzute. Linia sa a fost aceea a statorniciei, pentru a nu spune a rigidității. Totuşi în natura sa există şi un spirit de obediență, despre care pare a fi conştient şi pe care îl învederează singur încă din epoca sa de şcolar la Timişoara, unde atitudinea lui dădea impresia unui prea accentuat conformism (cp. *Lumea prin care am trecut,* extras, p. 42). împrejurarea n-ar avea atîta importanță dacă ea n-ar explica felul de a fi al eroilor săi mai populari, un Popa Tanda, un Budulea taichii, în care revine însuşi tipul moral al scriitorului.

Slavici avea însă şi simțul elementarului în figuri ca Lică Sămădăul din *Moara cu noroc,* căpetenie haiducească a porcarilor din pusta arădană, primul dintr-o serie reprezentată şi mai tîrziu (de pildă de Sandu-Aldea care regăseşte pe întinderile Bărăganului acelaşi om), amestec de pasiune şi disimulare, natură în fond complicată, cum se întîlnesc atîtea în mediile primitive. Din acelaşi şir de oameni face oarecum parte şi Mara, din romanul cu acelaşi titlu (apărut în editura „Luceafărului" la Budapesta, în 1906), precupeață bănățeancă, văduvă întreprinzătoare, dominînd cu străşnicie peste lumea ei de copii. Romanul înfățişează un conflict de rase şi credințe, într-un mediu de conviețuire a românilor cu germanii, cu deznodămînt tragic.

Compoziție epică sobră, *Mara* este primul roman obiectiv al Ardealului. Cînd Slavici părăseşte însă mediul rural al locurilor unde se născuse şi copilărise, creația sa devine artificială ca în *Ultimul armaş,* 1923, unde ni se descrie descompunerea morală a unui boier din Vechiul regat, interesul scrierii păstrîndu-se prin paginile ei de cronică în care oamenii publici ai epocii de după 1875 apar cu numele lor adevărate şi în împrejurări istorice.

Mijloacele lui Slavici sînt făcute din evocarea prin oralitatea personajelor, trecută şi în narațiunea povestitorului care scrie cu expresiile oamenilor lui. Iată o pagină de la începutul povestirii *Popa Tanda:* „Pe părintele Trandafir să-l țină Dumnezeu ! Este om bun ; a învățat multă carte şi cîntă mai frumos decît chiar şi răposatul tatăl său, Dumnezeu să-l ierte ! şi totdeauna vorbeşte drept şi cumpănit ca şi cînd ar citi din carte. Şi harnic şi grijitor om este părintele Trandafir. Adună din multe şi face din nimic ceva. Strînge, drege şi culege ca să aibă pentru sine şi pentru alții. — Mult s-a ostenit părintele Trandafir în tinerețea lui. Şcolile cele mari nu se fac numai iac-aşa, mergînd şi venind. Omul sărac şi mai are, şi mai rabdă. Iară cu capul se lucrează mai greu decît cu sapa şi cu furca. Dar toate s-au făcut şi nici n-au rămas lucru zadarnic. Trandafirică a ajuns popă în satul tîtîne-său, în Butucani, bun sat şi mare, oameni cu stare şi cu socoteală — dar la pomeni şi la ospețe părintele Trandafir nu mergea bucuros."

Procedeul îl înrudeşte numai aparent pe Slavici cu Creangă, căci în timp ce acesta din urmă este cucerit de feeria limbii, de aspectul inventivității ei nesecate, Slavici transcrie locul comun şi expresia consacrată în felul naturaliştilor. Analiza psihologică se alătură mijloacelor de mai sus. Oamenii ne sînt prezentați pe dinăuntru, în intimitatea procesului lor moral. Iată continuarea portretului popii Trandafir : „Ca îndeobşte oamenii, părintele Trandafir niciodată nu şi-a dat seama despre cele ce făcea. Era preot şi era bucuros. îi plăcea să cînte, să citească evanghelia, să învețe creştinii, să mîngîie şi să dea ajutor sufletesc celor rătăciți. Mai departe nu se gîndea. De s-ar fi întrebat cîndva dacă cuprinde el şi înalta sfințenie, tainicul înțeles al chemării sale, ar fi rîs poate în tăcere de toate acele pe care omul numai în momentele grele le pricepe."

Prin şirul acestor analize, mai cu seamă în zugrăvirea sufletelor simple şi copilăreşti, şerpuieşte firul unui lirism stăpînit şi al unui umor blajin. Iată pe Sanda din *Scormon.* Descrierea activității ei în gospodăria părinților este o pagină de o frumoasă simplitate clasică peste care pluteşte o undă de farmec : „Sanda fuge la vîrtelniță, descurcă firele şi iarăşi părîndă parii. Aşa se urzeşte pînza. Şi gardul e cel mai bun urzitor : parii bătuți unul lîngă altul şi legați între dînşii loc de şase palme de la pămînt cu o împletitură de nuiele. Lîngă gard locul e neted, dincolo grădina cu legume şi cu flori. Curcubăta se întinde de-a lungul, se ridică şi pe alocurea se răsuceşte pînă în vîrful parilor, încît firul Sandei se ascunde în verdeața frunzelor ori scutură albini din florile galbene. Aşa de a îndemînă nu e urzitorul cu crăci lungi ca păianjenul. E bun în vreme de iarnă. Acum însă maica Marta s-a dus cu copiii la stînă, badea Stan a plecat cu un car de scînduri :

Sanda e singură, singurică. îi mai place afară la uliţă. Nu pentru că ar fi trecători, dar afară cîntecul vine mai bine. E cald. Dar deprinsă e fata la ger şi la arşiţă. Gu braţele goale, cu poalele aninate în brîu ea nici nu simte vremea lui cuptor ; întinde firul, descurcă jirebia şi se pierde în tinereţele ei."

Povestitorul copil începe să se ducă la şcoală, dar impresiile noului mediu se lămuresc greoi în mintea lui ; din caierul lor se ridică numai chipul lui Huţu al lui Budulea, pe care nu înceta să-l admire: „întorcîndu-mă acasă după cele dintîi ceasuri petrecute la şcoală sufletul îmi era plin de minunăţiile ce văzusem. închipuirea mea de copil era prea slabă spre a putea aduna atîta sumedenie de copii la un loc, şi toţi aceşti copii pe care îi văzusem acum în aievea şedeau tăcuţi, nemişcaţi şi cu ochii ţintiţi la învăţător ; îmi era ca şi cînd m-aş fi întors din altă lume, şi cînd maica mă întreba ce am văzut la şcoală, în uimirea mea nu ştiam să-i spun altceva decît c-am văzut pe Huţu lui Budulea plimbîndu-se cu băţul în mînă şi că acum nu-l mai cheamă Huţu, ci Mihail Budulea, ca pe taică-său cel cu cimpoile."

Există în nuvelele lui Slavici zeci de trăsături de aceeaşi calitate, juste şi sobre, subliniate de lirismul sau de umorul lui. Din nefericire, debitul său verbal este puţin variat, dînd impresia poticnelii, ca în acest exemplu ales din multele care ar putea fi spicuite : „Şi în adevăr, ea avea toată dreptatea, fiindcă Huţu se făcuse ca un sihastru. Nu-l mai vedeai între oameni; ba chiar nici la dascălul nu mai *mergea* singur, ci totdeauna, cînd voia să *meargă, venea* pe la mine, ca să *mergem* împreună fiindcă îi *venea* greu să *meargă* el singur."

Slavici a scris şi teatru ; ba chiar preocuparea sa în această direcţie, mai cu seamă în prima parte a carierei lui, este dintre cele mai vii, după cum o dovedeşte corespondenţa cu Iacob Negruzzi (of. Torouţiu, *Studii şi doc. Ut.,* II). Unele din proiectele vremii nu s-au realizat şi unele lucrări terminate n-au fost publicate sau au fost pierdute. Cele care au văzut lumina tiparului n-au izbutit să cîştige notorietatea. Nici comediile *Fata de birău (C.I.,* 1871) şi *Toane sau vorbe de clacă (C. L,* 1874), cu personaje din inteligenţa ardeleană în momentul desprinderii din mediul sătesc, nici drama istorică *Gaspar Graţiani (C. L,* 1888) n-au putut impune numele scriitorului ca autor dramatic.

e) Ambianţa epocii

ADVERSARI ŞI ALIAŢI

1. ADVERSARII

Cînd apar *Convorbirile literare* şi acţiunea „Junimii" începe a se face simţită, în întregul mediu literar al vremii se produce o polarizare care împarte pe ceilalţi scriitori ai epocii în adversari şi aliaţi. Ne vom ocupa mai întîi de primii. Expunerea noastră a amintit şi pînă acum de loviturile pe care grupul ieşean al fracţiunii libere şi independente, în frunte cu Nicolae Ionescu, le îndreaptă împotriva şefului mişcării junimiste, a lui Titu Maiorescu. Gesturile acestea nu trec însa în planul literar, încît o urmărire a lor mai atentă poate lipsi dintr-o istorie a literaturii. O rezistenţă interesînd ordinea de fapte pe care o înfăţişăm aci este de semnalat abia cu publicaţia periodică *Tranzacţiuni literare şi ştiinţifice,* 1872-1873, pusă sub conducerea tinerilor D. A. Laurian şi Şt. C. Michăilescu„ Cel dintîi (1846-1906) era fiul lui August Treboniu Laurian (1810-1881), autorul, împreună cu Massim, al *Dicţionarului limbii române,* monumentul latinismului. Devenit profesor de filozofie la liceul „Sf. Sava" din Bucureşti, Dimitrie Laurian este una din figurile distinse ale învăţămîntului vremii. Cel de-al doilea (1846-1899), profesor de ştiinţe în învăţămîntul liceal al capitalei, începe în acest moment o întinsă activitate de popularizare ştiinţifică şi filozofică, despre care trebuie să ţinem seama. Revista scrisă în limba şi ortografia latiniştilor, ceea ce atrage critica lui S. G. Vîrgolici în *Convorbiri literare* (VI, 2), urmată de replica lui Laurian, îşi fixează linia de conduită scriind în prospectul său : ,,în dorinţa de a fi utili, în sfera în care avem datoria de a ne mişca, păşim în arenă. *Acţiune prin ştiinţă^,* iată visul nostru. Ştiinţa în general, ştiinţa faptelor şi a principiilor, ştiinţa naturei, spiritului şi urnanităţei vor forma conţinutul acestei reviste enciclopedice."

Publicaţia doreşte să se abată din drumurile politicii, prea vie în preocupările contemporanilor, şi zadarnică, atîta vreme cît ştiinţa n-o călăuzeşte. Linia de conducere a revistei o imprimă, aşadar, Şt. Michăilescu.

D. Laurian reprezintă mai degrabă, în puţinele manifestări literare ale vremii (curînd părăsite pentru a se consacra politicii conservatoare şi activităţii ziaristice ca director al *României libere şi* al *Constituţionalului),* poziţiile unui spiritualism

filozofic cu accente naţionaliste şi deocamdată democratice. în introducerea cursului său de filozofie el declară a fi un român într-o vreme care se înstrăinează, ceea ce însă nu-l face să dorească „murii Chinei". „Prin originile mele — declară el — aparţin^Universităţii române >şi franceze, Universităţii la care am învăţat să asociez la cultul raţionabil al trecutului aspiraţiunile şi exigenţele legitime ale timpurilor moderne, să pun raţiunea în locul prejudiciilor, principiile în locul lanţurilor." Deviza sa este : „progres grin libertate, libertate prin educaţiune". Laurian se exprima, aşadar, în frazeologia pe care o combătea junimismul.

Mult mai temeinic este Şt. Michăileseu. Tînărul autor este un pozitivist, un adept al lui Auguste Comte, căruia, acum şi mai tîrziu, îi consacră numeroase şi solide pagini exegetice, încît nimeni nu va putea studia pătrunderea şi răspîndirea culturii pozitiviste în ţara noastră fără să se oprească la numele lui. „Discuţiunile metafizice — scrie Michăileseu — ce făcură de secoli obiectul de predilecţiune al filozofiei platonice, nu mai sunt atît de gustate în epoca în care trăim. Este un progres... Orice s-ar zice, filozofia nu rămîne staţionară, după cum le place unora a crede şi între cari cităm un nume cu mare greutate : d-1 Janet, ce, mai anii trecuţi, dete alarma că filozofia moare, că a murit chiar. Filozofia expiră pentru că spiritualismul este la capătul zilelor sale... Filozofia modernă meditează tacit şi modest la lampa observaţiunei şi experienţei şi nu oferă ca rezultat cert al reflexiunii decît aceea despre care ne putem convinge sincer şi pozitiv."

Paralel cu precizarea principiilor şi cu pregătirea manualelor sale ştiinţifice, întrebuinţate cîtva timp în învăţămîntui secundar, Şt. Michăileseu publică o serie numeroasă de bune articole de popularizare în domeniul astronomiei, al fizicii, al mineralogiei, al fiziologiei vegetale şi animale. în anul războiului, la 4 martie 1878, Michăileseu dezvoltă la Ateneul Român conferinţa sa *Industria şi războiul,* pe care o publică mai tîrziu în broşură, ca un studiu de *sociologie,* ramură nouă a şdinţelor morale despre care vorbeşte printre cei dintîi. De la Iaşi pătrundea din ce în ce mai mult în sferele largi ale cititorilor români renumele lui Arthur Schopenhauer. Michăileseu (sub pseudonimul Stemill) publică broşura *Cîteva din siluetele epotei,* 1874, unde filozoful german alcătuieşte obiectul unei

menţiuni ironice pentru cercul ieşean, şi sceptice cît priveşte conţinutul noii învăţături. Mai tîrziu, ca şi prietenul său Laurian, el se apropie totuşi de Maiorescu, şi cînd acesta îl face atent asupra memoriului lui Dubois-Reymond : *Despre limitele cunoaşterii naturii* (apărut în traducerea criticului în C. 1891), Michăileseu foloseşte prilejul pentru o nouă precizare a ideilor sale.

Dubois-Reymond arătase că fenomenele spirituale cad în afară de legea cauzalităţii, ceea ce răpeşte în legătură cu ele orice speranţă a ştiinţei de a le putea cunoaşte : *ignorabimus !* împotriva acestei afirmaţii compune Şt. Michăileseu volumul său *Introducerea la psihofizică,* 1892, în care ni se arată că dacă teza lui Dubois-Reymond ar fi adevărată, ar trebui să ne întoarcem la *entităţile* vechii metafizici. Pozitivistul român doreşte însă să reintegreze sufletul în fenomenalitatea naturii, arătînid că creierul trebuie „să fie privit ca un aparat de transformări dinamice", că „eul este o funcţiune de împrejurări naturale" şi că „fenomenalitatea psihică este o speţă de energie cosmică".

Studiul lui Michăileseu capătă un răspuns. D-l C. Rădulescu-Motru publică studiul *Cauzalitatea mecanică şi fenomenele psihice (CI.,* 1893) şi îşi face debutul său filozofic. Michăileseu se găsea în plină activitate cînd o boală necruţătoare pune stăpînire pe el şi la 2 iunie 1899, în vîrstă de 53 de ani, se sinucide. Anghel Demetriescu publică un articol în *Literatură şi artă română,* 1899, unde, împreună cu amintiri îndepărtate din vremea studiilor comune şi cu o preţuire pozitivă a talentelor şi activităţii lui, ni se dezvăluie firea turmentată a vechiului prieten.

Tranzacţiunile literare şi ştiinţifice au jucat un rol în direcţia difuzării culturii ştiinţifice, articolele lui Şt. C. Michăileseu fiind însoţite de acele ale lui Em. Bacaloglu, dr. Davila, apoi de acele istorice ale lui Papadopol-Callimachi, ca şi de acele literare ale lui D. Laurian şi Bonifaciu Florescu, poligraful prezent de aci înainte în toate întreprinderile publicistice ale mişcării din Bucureşti.

Literatura este reprezentată prin poezii de Grandea, Al. Macedonski, prin drama istorică *Rhea-Sylvia* a institutorului bucureştean N. Scurtescu şi prin traducerile din poeţii francezi ale lui G. Dem. Teodorescu, pe care, după ce l-am

găsit printre participanţii serbărilor româneşti din 1871, la Puma, îl vom afla ca autor de studii istorice în *Columna lui Traian* a lui Hasdeu şi ca folclorist în marea culegere care i-a făcut cunoscut numele. In 1873 *Tranzacţiunile* fuzionează cu *Revista contimporană,* 1873-1876, unde *spiritus rector* este moldoveanul Vasile Alexandrescu Urechia (1834-1901), profesor al Universităţii din Bucureşti, mai tîrziu ministru al Instrucţiunii publice, preşedinte al Ligii culturale etc.

Poligraf cu multe cunoştinţe, pana lui V. A. Urechia aleargă prea repede pe hîrtie. JVlaiorescu surprinde cîteva din inadvertenţele sale, împreună cu ale altor colaboratori ai *Revistei contimporane,* în *Beţia de cuvinte.* Răspunde inteligentul P. Grădişteanu, abătut de atunci către activitatea juridică şi politică. Replica lui V. A. Urechia vine mai tîrziu, într-o stîngace şi prolixă pledoarie *pro domo,* din care reţinem resentimentul împotriva zeflemelei junimiste. Autorul se întreabă dacă în adevăr n-a existat nimic bun în ţara noastră. „Şi ne repeţirăm această întrebare — continuă el — ajungînd la auzul nostru pe aripa ecoului intrigant *Keful* mare din sînul societăţii «Junimea» la cetirea incalificabilei diatribe : *Beţia* din *Convorbiri* şi a d-lui T. Maiorescu. Să fie oare borhotul acesta al omului sincer convins de eroarea groaznică a celor cari cred a-şi servi ţara şi naţiunea continuînd a umbla în calea în care nu-şi poate da seama de nimic, ci rîde pentru că vede rîzînd T\

Urechia avea aerul că suferă pentru sentimentele sale naţionale. Cu timpul vechea şi răsunătoarea polemică este uitată şi V. A. Urechia devine între 1885 şi 1892 colaboratorul *Convorbirilor literare,* cu studii istorice şi plăcut povestite *Legende române,* 1891. *Revista contimporană* continuă publicaţiile vechilor colaboratori ai *Tranzacţiunilor,* sporiţi pentru partea ştiinţifică cu dr. C. Istrati care dovedeşte necesitatea cremaţiunii morţilor, şi pentru partea istorică cu contribuţii de ale doctorului C. Esarcu (1836-1898), conducător pe vremuri, împreună cu N. D. Ananescu, al revistei de popularizare ştiinţifică *Natura,* creatorul *Atheneului român,* copiind în timpul misiunilor sale diplomatice, din arhivele Veneţiei, documentele interesînd istoria românilor.

Acestora li se adaugă cu articole literare şi filozofice : C. Leonardescu, mai tîrziu profesor universitar şi colaborator

al *Convorbirilor,* şi Anghel (uneori Angel) Demetriescu (1847-1903), eruditul profesor bucureştean, filolog clasic, bun cunoscător al literaturii germane şi engleze, din care traduce pe Macaulay, stilist fastuos, cu articole despre Buckle şi Taine, dar şi cu un răspuns la criticile pe care Gh. Panu *le* adresase în *Convorbiri* lui Hasdeu. Anghel Demetriescu resimte o ciudată antipatie faţă de Eminescu, manifestată la intervale, ca aceea, lipsită cu totul de glorie, care, sub pseudonimul G. Gellianu, persiflează unele din versurile frumoase ale poetului.

Literatura este reprezentată prin nuvelele lui Pantazi Ghica, fratele lui Ion, vechi revoluţionar de la 1848, boem impenitent, autor franţuzit şi lugubru, una din victimele *Beţiei de cuvinte.*

Poeţii sînt bătrînul G. Creţeanu (1829-1887), alt supravieţuitor al generaţiei revoluţionare, autorul *Melodiilor intime,* 1854, şi *Patrie şi libertate,'* 1879 ; N. Scurtescu (1844-1870), dînd, după valoroasele tragedii clasice *Rhea-Sylvia şi Despot,* slabe versuri răpite ftiziei menite în curînd să-l ucidă ; Ciru Economu (1848-1910) care, pe lîngă palide versuri originale, traduce din Hugo şi Baudelaire.

Figura cea mai de seamă a grupului vrea să fie bucureşteanul Mihail Zamphirescu (1838-1878), căreia i se adună în 1881 poeziile sub titlul *Cîntece şi plîngeri.* Lui Zamphirescu îi deleagă gruparea sarcina de a ridiculiza „Junimea" într-o improvizaţie dramatică : *Muza de la Borta-rece,* 1874, revistă teatrală cum epoca cunoscuse mai multe, scrisă în gustul lui Meilhac şi Halevy din *La belle Helene,* bufonerie literară cum o numeşte autorul însuşi, în care Maiorescu este Minorescu, Eminescu este Minunescu, Xenopol este Jidopol, Naum este Năut etc, şi al cărei umor pare astăzi atît de răsuflat încît ne minunăm că epoca s-a putut înveseli de el. Zamphirescu este un poet macabru, evocînd castele ale morţii, mirese de strigoi, proclamînd dezolările sale nemîngîiate cînd nu oftează cu banalitate pentru iubita lui, totul într-un idiom italienizant, după modelul lui Eliade, cu *alegreţe, turment, stelă, immortale, displăceri, profume, lamente, adornări, tremări, dolente etc.*

Alecsandri, care patronase începuturile „Junimii" încurajează şi grupul literaţilor bucureşteni, dînd *Revistei contimporane* romanul *Dridri,* mai multe poezii şi lucrări dramatice : *Arvinte şi Pepelea, Nobila cerşetoare, Concina.* Un alt junimist, I. Slavici, publică studiul *Crişenii noştri.* Prin inter-

venţia lui Alecsandri duelul *Revistei contimporane* cu *Convorbirile* încetează, P. Grădişteanu renunţînd la noul răspuns pe care îl pregătea.

încă din 1869 Hasdeu face să apară ziarul *Traian,* continuat în anul următor prin *Columna lui Traian* (1870-1877 şi 1882-1883), grupul naţionalist, latin şi democrat, uneori republican, al muntenilor, căutîndu-şi aci o tribună. Hasdeu supune activitatea *Convorbirilor* la o aspră cenzură (după cum o făcuse şi mai înainte în *Lumina,* 1863, şi *Aghiuţă,* 1863, dintr-o pornire care nu se va istovi nici mai tîrziu). Pogor şi Bodnărescu, Negruzzi, Xenopol şi Florentin, adică personalităţi de formaturi şi merite deosebite, sînt criticaţi laolaltă şi cu aceeaşi asprime, în ce-l priveşte pe Maiorescu, atacurile devin cu totul necumpănite cînd criticul alegîndu-se, în 1871, deputat al colegiului al III-lea la Severin şi Argeş, Hasdeu repetă învinuirile cunoscute din atîtea alte publicaţii contemporane : cosmopolitism, filosemitism, germanism, antidemocratism.

Acuzările aveau nevoie de o confirmare experimentală şi astfel ghiduşia lui Hasdeu închipuie o farsă, răsunătoare pe vremuri, trimiţînd *Convorbirilor* spre publicare elucubraţia lirică *Eu şi Ea,* tradusă din fictivul poet german Gablitz de I. M. Elias, un „nume evreiesc". Versurile apar în *Convorbiri* (IV, 1871, 15 iulie) şi Hasdeu jubilează în revista *Familia* şi în ziarele bucureştene' *Trompeta Carpaţilor* şi *Telegraful,* organe asociate luptei împotriva lui Maiorescu şi a junimiştilor. Senzaţia este mare. Maiorescu se dezvinovăţeşte arătînd că nu are răspunderea redacţiei şi nu se afla în ţară în momentul în care textul apocrif parvenise *Convorbirilor.* Negruzzi se găsea şi el în străinătate. Farsa produce consternare printre junimişti. Slavici scrie din Viena : „Să ne pregătim de luptă".

Cinci ani mai tîrziu, în 1876, Hasdeu expediază *Convorbirilor* o nouă elucubraţie : *La noi e putred mărul,* sub iscălitura P. A. Călescu, al cărei acrostih completa cuvintele : *La Convorbiri literare.* Poezia este frumos citită de Eminescu şi, de data aceasta, redacţia responsabilă o primeşte. Iacob Negruzzi răspunde presupusului autor la poşta redacţiei : „D-lui P. A. C. mulţumiri şi noroc bun". Hasdeu, căruia i se propunea în acelaşi timp direcţia noii publicaţii *Revista literară şi ştiinţifică,* primeşte oferta, invocînd necesităţile pe care le punea în lumină farsa sa izbutită : „Aşadară, neseriozitatea *Convorbirilor* fiind legalmente constatată prin propria lor mărturie, mă grăbesc a primi sarcina de a dirije în partea-i literară *Revista* de faţă, considerînd-o a fi în adevăr necesară de vreme ce nu există deocamdată în România nici o alta de această natură. Va fi nu o *direcţie nouă,* ci o *direcţie sănătoasă"*

4

O nouă ieşire antijunimistă a lui Hasdeu se produce în 1892, cînd un german, dr. W. Rudow, publică o istorie a literaturii române, revăzută din însărcinarea Ministerului instrucţiunii de Iacob Negruzzi şi G. Bogdan (Duică) : *Geschkhte des rumänischen Schrifttums bis zur Gegenwart,* Wernigerode, 1892. Scrierea reprezenta punctul de vedere junimist şi, în afară de parţialitatea aprecierilor ei, conţinea numeroase erori de informaţie. Hasdeu, care nu ocupa nici un loc în această expunere generală a literaturii române, pune la cale o execuţie capitală, apărută sub titlul *Eine Trilogie,* desigur cu intenţii ironice faţă de germanismul de atîtea ori imputat grupării adverse, mai întîi în *Revista nouă,* apoi într-un extras, în 1897 ; broşura conţinea în afară de articolul lui Hasdeu pe acel al lui Lazăr Şăineanu, suplinitorul lui Hasdeu la Universitate, eruditul filolog din atîtea contribuţii la *Revista nouă,* dar şi la *Convorbiri literare,* autorul unei întinse opere româneşti, înainte de strămutarea sa la Paris ; apoi articolul lui G. Ionescu-Gion, profesor bucureştean, istoric cu unele merite, conferenţiar, autor didactic, cronicar teatral, care adusese din studiile sale franceze deprinderea nepotrivită de a-şi presăra scrierile cu galicisme şi o frazeologie entuziastă pe care o parodiază I. L. Caragiale în *Literatura şi artele române în a doua jumătate a sec. XIX (Schiţe uşoare,* 1896, *Opere,* III).

Hasdeu a fost adversarul cel mai tenace al „Junimii" şi al lui Maiorescu. Bibliografia atacurilor sale (stabilită de E. Lovinescu în *T. Maiorescu,* II, 1940) se întinde pe o durată de 40 de ani, de la *Lumina,* 1863, pînă la *Apărarea naţională,* 1902. Tăria şi stăruinţa resentimentului său îi dau acestuia caracterul unei pasiuni. Maiorescu foloseşte prilejul studiului *Literatura română şi străinătatea,* 1882, pentru a releva, împreună cu recunoaşterea marilor merite istorice şi filologice ale vechiului adversar, ba chiar şi a frumuseţii „stilului său foarte viu", violenţa atacurilor sale.

Alt adversar îndîrjit al lui Maiorescu şi al grupului junimist este Aron Densusianu (1837-1900), reprezentant al ve-

chiului Ardeal latinist, profesor al Universității din Iași, poet încercîndu-se în marile genuri, pentru că scrie o epopee : *Negriada* (1879-1884) și o tragedie în 5 acte : *Optum,* 1897, pentru a nu mai vorbi de poeziile sale în *Valea vieții,* 1892, și *Hore oțelite,* 1892, producții care n-au aflat niciodată cititori. Rezistența sa față de ,Junimea" a fost dintre cele mai rău inspirate, pentru că l-a dus nu numai la înscenarea „plagiatului" lui Maiorescu (în *Federațiunea,* 1868, apoi în *Cercetări literare,* 1887), dar și la încercarea de anulare a lui Eminescu, care ar fi un simplu „dezechilibrat", opus spiritului „etnic-românesc". Volumul *Cercetări literare* are totuși meritul de a fi pus mai întîi în lumină importanța lui Budai-Deleanu, autorul *Țiganiadei.* în *Orientul latin* (1874-1875), ziarul brașovean al lui Teofil Frîncu, al tînărului poet I. A. Lapedatu și al lui Aron Densusianu, acesta din urmă publică lungul studiu : *Regenerarea literaturii române,* în care se aprobă influența franceză deoarece ea a dat bune rezultate acolo unde a fost mai puternică : în Muntenia. Acuzările pe care Maiorescu le ridicase împotriva limbii române în jurnalele ardelene, Densusianu le întoarce împotriva lui Maiorescu însuși, al cărui scris ar fi plin de expresii traduse din limba germană. Densusianu este pentru spiritul național în literatură, și „Junimea" ar fi fost o mișcare înstrăinată.

într-un moment în care „Junimea" începuse a se impune în prețuirea generală, un adversar teoretic pe tărîmul social apare în Ion Nădejde (1854-1928), redactor al *Contemporanului,* 1881-1891, și al *Revistei sociale,* 1884-1887, harnic și învățat publicist, cu competență variată în științele naturii, în economie politică și în lingvistică, militant socialist și ateu pînă la ciudata lui eclipsare într-a doua și cea mai lungă parte a existenței lui. Prima dintre revistele lui arată considerație pentru „Junimea", împrumutîndu-i chiar în articolul ei de program formula „formelor fără fond", pe care le va combate de asemeni, propunîndu-și în același timp să arate cititorilor chipul „cum privește știința contemporană lumea". Conferințele „Junimii" sînt analizate pe larg și cu aprecieri pozitive atunci cînd se constată unele îndrumări comune, ca de pildă în prelegerile lui C. Dimitrescu-Iași. Poeziile lui Eminescu sînt reproduse in extenso și se întreține

cultul lui Vasile Conta. în afară de articolele în favoarea căsătoriei libere și pentru egala îndreptățire a femeii la viața publică, ale Sofiei Nădejde, uneori în polemică cu Maiorescu, literatura este reprezentată prin versurile socialiste și atee ale lui C. Miile, N. Beldiceanu și A. C. Cuza, pe care din 1885 îl vom afla în *Convorbiri,* apoi prin anecdotele lui Th. Speranția, cunoscut prin activitatea lui literară și lingvistică și din revistele lui Hasdeu. în 1884 Ion Nădejde își asociază ca redactor pentru partea literară pe V. Morțun, unul dintre primii editori ai lui Eminescu. în 1885 apar și primele critici ale lui C. Dobrogeanu- Gherea (I. Gherea). In *Revista socială* Nădejde va răspunde studiului antisocialist al lui P. Missir și, precizînd programul socialismului românesc, va arăta că, dacă prin partea lui critică și negativă junimismul și socialismul coincid, cele două directive se deosebesc prin explicația fenomenelor și prin îndrumările de viitor. Liberalismul românesc ar fi dat greș, afirmă marxistul Nădejde, pentru că a crezut că poate introduce formele politice ale Apusului, fără substratul lor economic. Socialismul ar urma să pună de acord cele două aspecte printr-un șir de reforme al căror program îl schițează în linii largi.

Printre organele și personalitățile adversare „Junimii" am omis revista *Literatorul* și pe conducătorul ei : Al. Macedonski, negat de Maiorescu chiar pînă în 1886 (cf. articolul *Poeți și critici)* cînd poetul produsese cîteva din operele lui cele mai remarcabile. Macedonski și curentul înjghebat în jurul revistei lui alcătuiesc însă capitolul cel mai de seamă al curentului muntean și în această calitate urmează a fi studiat mai tîrziu, cu toate dezvoltările de rigoare.

2. ALIAȚII

Cînd *Convorbirile literare* încep să apară, tînăra grupare junimistă care se constituise printr-o opoziție atît de radicală față de toată mișcarea literară a timpului socotește a putea face legătura cu trecutul prin Vasile Alecsandri, scriitor unanim apreciat, bun prieten al lui Costache Negruzzi, reținut pentru *Antologia* cercului prin mai multe producții ale sale. Iacob Negruzzi îi scrie lui Alecsandri la Mircești. Răspunsul

soseşte curînd, anunţînd o întreagă galerie de figuri contemporane — *Cînticelele comice : Şoldan viteazul. Mama Angheluşa doftoroaia, Herşcu boccegiul, Şatrariul Napoilă uitraretro gradul, Clevetici ultrademagogul, Paraponistul foncţionar vechi. Gură Căscată, om politic, Cucoana Chiriţa în Paris, Barbu lăutarul. Ion Păpuşeriul, Surugiul, Kera Nastasia, Stan Covrigarul,* dintre care primele trei apăruseră de altfel în *Pot-pourri literare,* Iaşi, 1854 — publicaţia comună a lui V. Alecsandri şi M. Millo. Scrisoarea de adeziune a lui Alecsandri, publicată în numărul *Convorbirilor* de la 15 octombrie 1867, conţine un accent care putea conveni junimiştilor: „S-a observat cu multă justeţe — scrie el — că societatea română este una din cele mai setoase de schimbări, fie bune, fie rele. Reformele care se introduc în alte părţi ale lumii, cu greutate şi cumpănire, găsesc calea deschisă în ţara noastră şi năvălesc fără împiedecare. Legile se înnoiesc pe tot anul, datinele vechi sunt părăsite cu o nepăsare întristătoare, iară în locu-le prind rădăcină obiceiurile străine ca în pămîntul lor şi dau o fizionomie străină atît oraşelor, cît şi orăşenilor."

Alecsandri, ca şi Al. Russo, C. Negruzzi sau M. Kogălniceanu, era. de altfel un prejunimist. Operele sale dramatice conţin numeroase indicaţii în această privinţă. Încă din 1844, scriind comedia *Iorgu de la Sadagura,* el întrupează în pitarul Enache Damian protestul ţării vechi împotriva înnoirii moravurilor. Cînd curentul se accentuează şi în latura aşezărilor politice, Alecsandri scrie vodevilul *Rusaliile,* 1863, unde figurile comice sînt latinistul Ianus Galuscus şi radicalul Răzvrătescu, care făgăduieşte pămînturi ţăranilor. Atitudinile lui Alecsandri în problema latinizării graiului nostru sînt limpezi, de altfel, încă din timpul naraţiunii *Istoria unui galbăn,* 1844. Faţă de poziţiile antilatiniste şi antidemocratice ale lui Alecsandri cercurile vizate iau poziţie, mai întîi prin *Atheneul român,* 1861, revista lui V. A. Urechia în prima ei serie ieşană, apoi prin mai multe organe şi manifestări bucureştene, pînă la conferinţa lui Şt. Velescu la Ateneu.

După cum observă un istoric literar, d-l D. Popovici *(Alecsandri, „Veternellement jeune"* în *Langue et litterature,* I, 2, 1941), este probabil că aceste atacuri au stat la originea entuziasmului cu care marele scriitor se leagă de noul grup al junimiştilor. Aci, în cercul acestora, vede el putinţa dezvoltării vechilor sale tendinţe. Napoilă ultraretrogradul şi Clevetici ultrademagogul readuc în scenă, prin forţa reformelor politice operate de atunci, pe pitarul Enache Damian şi pe fiul său Iorgu, învăţatul din şcolile Sadagurei. In afară de sprijinul pe care-l putea aduce unora din tendinţele junimiste, prin noua sa producţie dramatică Alecsandri susţine grupul prin corespondenţa pe care o întreţine cu Iacob Negruzzi. „Publicarea întreprinsă de d-voastră o apreciez cu atît mai mult — îi scrie el într-un rînd — că ea tinde a combate gustul pocit al noilor încercători pe cîmpul literaturii" (2 sept. 1867). Şi tot atunci : „Eu sunt atît de îneîntat văzînd calea ce aţi apucat că vă promit să vă întovărăşesc pe cît îmi va permite slăbirea păsurilor".

Junimiştii primesc recomandarea unei lupte noi : „D-l Maiorescu va face un mare serviciu limbei şi literaturei noastre combătînd tendinţa transilvană de a le poci sub cuvînt de a le latiniza orbeşte, sau mai bine zicînd de a le braşoveni. D-lui, care este înzestrat cu un spirit analitic şi ajutat de cunoştinţe variate, ar nimeri foarte mult dacă ar cerceta asemenea lucrări literare din Bucureşti, care mi se par cam *hop deoparte,* după cum zice românul" (20 martie 1868). Iar cînd primeşte înştiinţarea că lupta a devenit iminentă aplauzele sale devin răsunătoare : „M-am bucurat deci foarte mult cînd am aflat din scrisoarea d-tale că y-aţi decis a intra în luptă ştiinţifică cu pedantismul. Nu mă îndoiesc de victorie, fiindcă nişte simpli gramatici care nu au produs nimic în literatură nu pot să stea faţă cu adevăraţi literatori. Publicul se va da negreşit cu acei ce-l îneîntă prin producerile lor şi va rîde de acei ce caută să-l naucească cu nişte stropşituri ridicule. Curaj dar, scumpii mei amici, aveţi de apărat tezaurul cel mai scump ce aţi moştenit de la strămoşi : limba, adică simbolul sacru al naţionalităţii noastre."

Cînd au apărut scrisorile lui Alecsandri către Iacob Negruzzi (completate cu acele adresate lui T. Maiorescu, Al. Papadopol-Callimachi şi Paulina Alecsandri, în ediţia îngrijită de Il. Chendi şi E. Carcalechi, Buc, 1904) concluziile impuse istoriei literare au părut a avea un caracter revoluţionar. Ovid Densusianu scrie atunci un studiu *(Alexandri şi „Junimea',* în *Viaţa nouă,* I, 1905) în care încearcă a stabili dovada că îndrumările esenţiale ale „Junimii" nu proveneau de

la întemeietorii *ei,* de la Maiorescu în special, ci de la Alecsandri, sfătuitorul grupului. Părerea era însă exagerată pentru că o luptă lingvistică şi literară de însemnătatea aceleia pe care a dus-o „Junimea", în prima ei perioadă, nu putea^ fi impusă dinafară printr-o influenţă oricît de prestigioasă. Această luptă trebuia să pornească din centrul organic al mişcării pentru a se dezvolta cu stăruinţa şi eficacitatea pe care au obţinut-o pînă la urmă.

Alecsandri a fost, desigur, un glas ascultat în „Junimea", o personalitate deosebit *de* respectată, dar nu singurul motor al unei mişcări care fără el n-ar fi avut nimic de spus şi nu şi-ar fi recunoscut nici o finalitate proprie. Meritul lui Alecsandri în îndrumarea tinerei mişcări a fost de altfel recunoscut de Titu Maiorescu care scrie în *Direcţia nouă* (1872) : „Vasile Alecsandri, prin scrieri şi sfaturi orale, ne-a întărit în tendinţa de a ne emancipa limba din pedantismul filologilor şi de a o primi aşa cum iese ca un izvor limpede din mintea poporului. El a dat susţinerii noastre teoretice sprijinul renumelui său literar, şi dacă încercările de îndreptare limbistică vor izbuti o mare parte a meritului îi revine lui." După o astfel de precizare nu mai era nevoie de descoperiri răsunătoare.

Apariţiile lui Alecsandri la „Junimea" n-au fost prea dese. G. Panu a descris odată ivirea poetului în salonul lui Maiorescu ca o apariţie distantă, strîngînd mîna gazdei şi lui Carp şi salutînd din cap pe ceilalţi, atît de emoţionaţi cînd îi sînt înfăţişaţi mai apoi. Atmosfera trebuie să fi fost, desigur, aceasta, chiar dacă, după cum a stabilit E. Lovinescu (*T. Maiorescu şi contemporanii lui,* I, 1943), Panu s-a înşelat asupra datei şi locului cînd l-a văzut mai întîi pe Alecsandri. Poetul, trăind la Mirceşti, se bucura să se regăsească în cercul junimiştilor pentru a-şi citi noile sale opere. Lectura *Dumbravei roşii,* a unora dintre *Pasteluri,* a piesei *Boieri şi ciocoi,* mai tîrziu, la Bucureşti, a dramelor istorice *Despot-vodă, Fîntîna Blanduziei* şi *Ovidiu,* a rămas ca o amintire vie în mai multe memorii şi însemnări contemporane, printre care acele ale lui Maiorescu. Mare impresie au făcut mai ales *Pastelurile,* care îşi găsesc în curînd imitatorul printre junimişti şi care îi provoacă lui A. D. Xenopol, la Berlin, strigăte de entuziasm : „Poeziile lui Alecsandri şi mai ales *Concertul* sunt sublime" *(Studii şi documente Ut.,* II, p. 71).

Se poate oare spune că Alecsandri care a dat, desigur, unele îndrumări „Junimii" a primit şi el ceva de la tînărul cerc literar care-l venera ca pe un maestru ? Lucrul nu este probabil decît în sensul că emulaţia generală a grupului va fi avut un ecou şi asupra scriitorului ajuns la *p* deplină închegare a personalităţii în momentul cînd stabileşte legătura cu junimiştii. încadrarea lui Alecsandri în *Direcţia nouă* este justificată numai în acest sens. „Junimea" a avut însă meritul de a fi pus în evidenţă importanţa contribuţiei lui Alecsandri, în toate momentele contemporane cu propria ei dezvoltare, cînd apar *Poeziile populare,* prin articolul lui Maiorescu din 1868, cînd felibrigiul provensal încunună *Cîntecul gintei latine* în 1882. „Junimea" este păstrătoarea gloriei lui Alecsandri. L-am văzut astfel pe Maiorescu apărîndu-l faţă de tinerii scriitori Delavrancea şi Vlahuţă, care credeau că au nevoie de coborîrea acestui înaintaş pentru a pune mai bine^în lumină pe Eminescu *(Poeţi şi critici,* 1886). Alecsandri răspunde la rîndu-i cu mărinimie, scriind poezia *Unor critici :*

E unul care cîntă mai dulce decît mine ?
Cu-atît mai bine ţării, şi lui cu-atît mai bine !
Apuce înainte s-ajungă cît de sus,
La răsăritu-i jalnic se-nchin-al meu apus.

Printre autorii ştiinţifici citaţi de Maiorescu în *Direcţia nouă* se găsea şi Al. Odobescu. într-un articol care are meritul de a fi identificat unele din tendinţele prejunimiste, Ovid Densusianu (O *legendă literară,* în *Vieuţa nouă,* I, 1905) formula întrebarea : „Cît de surprins va fi fost Odobescu cînd s-a văzut trecut de d. Maiorescu în *Direcţia nouă,* el, care se manifestase în literatură... înainte de a se fi început să se vorbească de «Junimea»." Justificarea amintirii ^ lui Odobescu în acel loc, peste motivele invocate acolo, stă mai întîi în comunitatea luptei pentru limbă. într-un moment în care întreaga Academie era latinistă şi Maiorescu încetase să ia parte la lucrările ei, Odobescu este singurul care susţine lupta, în sesiunile din 1870-1874 şi^ 1877 Odobescu stabileşte principiul potrivit căruia „noi scriem pentru cei de azi, nu pentru cei din trecut" şi cere, împotriva normelor adoptate de Laurian şi Massim în *Dicţionarul* lor, să nu se alunge slavonismele, să

se admită neologisme numai atunci cînd ele corespund unor idei sau lucruri noi, şi să se păstreze forma cuvintelor aşa cum ea se găseşte în limba vie (cp. *Opere compL,* II). Principiul este afirmat din nou în scrisorile către Gh. Bariţiu, căruia îi scrie la 31 dec. 1877 : „Să fim, dar, mai presus de toate buni români, şi nu români spălăciţi ; să vorbim curat româneşte, şi nu pocit latineşte. De aceea să nu dăm sistemei preconizată de *Dicționar* altă însemnătate şi altă răzleţire decît acele ce se cuvin unei erezii, primejdioasă pentru cultura viitoare a limbei şi a naţionalităţii noastre." Un om ajuns la vîrstnicie nu mai este întrebat cine a fost tatăl său ; cine este el însuşi interesează acum ; ni se cere deci să fim români „şi nu feţii smeriţi şi rîzgîiaţi ai tatei Traian". O observaţie asemănătoare am subliniat şi într-unui din textele lui A. D. Xenopol.

Simpatia lui[1] Odobescu pentru „Junimea" şi *Convorbirile literare* este evidentă încă din *Pseudo-Kyneghetikos,* 1847, unde se frînge o lance împotriva *Revistei contimporane,* relevîndu-se inexactităţi într-un articol al lui Pantazi Ghica şi persiflîndu-se latinismul grupării, chiar cu riscul „să se^supere pe mine autorul comediei *Revizorul general,* ^adaptată după Gogol". Autorul acestei adaptări era P. Grădişteanu, care răspunsese *Beției de cuvinte.* Cînd apare *Pseudo-Kyneghetikos, Convorbirile* îi consacră o recenzie elogioasă semnată de Efminescu], însoţită de reproducerea unui fragment al acestei scrieri. Multe afinităţi de structură şi orientare uneau pe Odobescu de grupul junimiştilor : măsura întregii manifestări, gustul clasic şi academic, simpatia pentru creaţia populară. Odobescu se iveşte însă tîrziu în cercul *Convorbirilor,* unde colaborarea sa apare abia din 1887 cu articole arheologice şi literare.

Un alt aliat al „Junimii" este Ion Ghica (1816-1897). Om politic cu întinsă activitate şi scriitor apreciat, în prima parte a carierii lui, asupra problemelor economice, cărora le consacră studii în *Propăşirea,* revista pe care o scoate în 1844 împreună cu V. Alecsandri, P. Balş şi M. Kogălniceanu, Ion Ghica apare tîrziu în literatura frumoasă, prin *Scrisorile către Vasile Alecsandri,* apărute în *Convorbiri literare* începînd de la 1880, şi care pune deodată în lumină un memorialist de o rară putere evocatoare, meşter în a vrăji aparenţa oamenilor şi de a nota graiul lor, povestitor sfătos şi plin de umor.

Apariţia lui Ghica printre convorbirişti nu era însă o simplă întîmplare. Tendinţe mai adînci ar fi putut să-l orienteze de mai multă vreme către grupul junimiştilor, cu toate legăturile sale politice într-o altă tabără militantă. După cum s-a observat uneori (cp. P. V. Haneş, în Prefaţa la *Opere complete,* IV, 1915, şi N. Georgescu-Tistu, *Ion Ghica scriitorul,* 1935), prin paginile *Convorbirilor economice* circulă uneori ceva ca un suflu de ironie prefigurînd pe Caragiale în acţiunea de satirizare a noii societăţi burgheze, atinsă de viţiul politicianismului. Mai tîrziu, într-una din primele scrisori adresate lui Alecsandri *(Egalitatea,* în C. /., din 1881), se satirizează de asemeni mania latinistă şi etimologistă a unor oameni a căror origine sud-dunăreană ar fi trebuit s-o legitimeze atît de puţin. Eminescu avusese la rîndul său un accent asemănător în *Scrisoarea III.*

Ion Ghica este unul din puţinii munteni culţi ai vremii lui neinfluenţat de latinism sau eliadism. Publicîndu-şi opera literară în *Convorbiri,* deşi începuturile lui aparţin generaţiei literare din 1848, prin atitudinile sale în problemele limbii, ca şi prin tradiţionalismul lui asociat de altfel cu pregătirea de cultură a unui om modern, Ion Ghica devine un aliat tardiv al „Junimii".

în 1882, cînd Iacob Negruzzi se strămută la Bucureşti, luînd cu sine *Convorbirile literare,* prima generaţie junimistă îşi dăduse măsura ei. Cadrul era acum fixat pentru producţia unei noi generaţii. Vom studia mai tîrziu această nouă generaţie, a doua generaţie junimistă.

19 44

[1] „Simpatia lui" : reconstituit după *La socieîe Utteraire „Junimea",* Editura Meridiane, Bucureşti, 1968, *p.* 225 (n. ed.).

IDEILE ESTETICE ALE LUI TITU MAIORESCU

Printre cercetările lui Titu Maiorescu, studiul de la 1867, O *cercetare critică asupra poeziei române,* este acela care cuprinde formularea principiilor estetice care i-au călăuzit activitatea. Reflecţiile din articolul *Comediile d-lui Caragiale* (1886) şi din polemica cu C. Dobrogeanu-Gherea, singurele care revin asupra unor chestii teoretice, se cuprind în esenţă tot în acel prim studiu.

Pentru examinarea ideilor estetice ale lui Titu Maiorescu ne putem, aşadar, restrînge la acest unic text fără riscul de a lăsa la o parte adausuri esenţiale. Maiorescu a scris puţin şi a ajuns încă de la început la acea perfecţie rece care l-a caracterizat şi mai tîrziu. Poate că aici stă şi taina debitului său restrîns. Găsindu-se de la început el n-a mai resimţit trebuinţa acelei cercetări de sine în care stă imboldul principal al activităţii literare. Din prima sa lucrare, ca şi cum aceasta ar fi fost cea din urmă, cercetătorul de azi poate defini contribuţia lui şi poate măsura drumul pe care ştiinţa l-a străbătut de atunci.

I

Inspirat de estetica hegeliană, Maiorescu defineşte frumosul ca pe „manifestarea ideii în materie sensibilă". Vom vedea mai tîrziu că ceea ce înţelege Maiorescu prin idee sînt, de fapt, sentimentele şi pasiunile. „Materia sensibilă" o alcătuiesc

imaginile pe care sunetul cuvintelor le trezeşte în fantezia noastră. Pe cînd vorbirea curentă şi ştiinţifică, din necesitatea extinderii unui cuvînt la mai multe obiecte de acelaşi fel, pierde contactul cu obiectele individuale şi se leapădă treptat de „amintirile sensibile", care la început o împovărau, pentru a deveni abstractă şi rece, singură vorbirea poetică menţine acel contact şi obţine cu fiecare expresie o imagine plină de căldura şi forţa percepţiunii concrete. Pe cînd între cuvînt şi semnificaţia lui, vorbirea curentă şi ştiinţifică stabileşte o simplă legătură intenţională, poezia reuşeşte să le topească laolaltă în aşa fel încît sunetul unuia vrăjeşte prezenţa celeilalte. De unde recomandaţia ca „poetul să nu mai întrebuinţeze toate cuvintele limbii simplu, aşa precum sunt admise astăzi pentru însemnarea obiectelor gîndirii lui, ci... să le ilustreze cu epitete mai sensibile, sau să le învieze prin personificări, sau să le materializeze prin comparaţii, în orice caz însă să aleagă dintre toate cuvintele ce exprimă aproape acelaşi lucru pe acele care cuprind cea mai mare doză de sensibilitate potrivită cu închipuirea fantaziei sale" !

Aşadar prin epitet, personificare, comparaţie sau pitoresc, poetul este dator să redea cuvîntului sensibilitatea pe care întrebuinţarea zilnică şi progresele logice i-au răpit-o.

Ajungînd la aceste concluzii Maiorescu se găsea, de fapt, în spiritul celei mai vechi tradiţii estetice. Este cunoscută încă din antichitate, poate de la Simonide, concepţia după care pictura este o poezie mută, după cum poezia este o pictură vorbitoare. Părerea aceasta se bucură de o autoritate nediscutată tocmai pînă la Lessing *(Laocoon,* 1766) care îndrăzni cel dintîi să se ridice împotriva ei. Concluziile lui Lessing sînt însă mult mai apropiate de vechea ^ părere pe care se ridică s-o combată decît el însuşi îşi închipuia. Căci, deşi Lessing este acela care mai întîi distingînd între artele de succesiune şi cele de simultaneitate cerea mijloace felurite pentru fiecare din ele, scopul lor comun rămînea acelaşi ca şi în concepţia antică : evocarea sensibilă a obiectului. Poezia se condamnă la o sforţare obositoare şi improductivă, cîtă vreme, întrecîndu-se cu pictura, ea năzuieşte către prezentarea simultană a obiectelor.

Potrivită cu natura succesivă a limbajului este descrierea activă a lucrurilor în felul în care a excelat Homer, cînd,

pentru a ne face *să vedem* sceptrul lui Agamemnon, el ne spune mai întîi cum sceptrul acesta *a devenit.* Vechea înțelegere a poeziei ca experiență vizuală supraviețui, așadar, și criticii lui Lessing. Nici obiecțiile lui Herder puțin timp după ce Lessing își făcu cunoscute ideile sale, nici acelea mai tîrzii ale lui W. v. Humboldt nu mai putură s-o compromită. Ea rămase și mai departe victorioasă pînă cînd cercetările lui Th. A. Meyer *(Das Stilgesetz der Poesie,* Lipsea, 1901) și M. Dessoir *(Aesthetik* etc, p. 353-368) reușiră s-o dizolve definitiv și să orienteze spiritele către un nou fel de a înțelege caracterul intuitiv al limbii.

Dar mai întîi este de observat că nici reprezentarea sensibilă către care se concentrează sforțarea atenției, necum aceea chemată întîmplător de cuvînt, nu reproduce cu fidelitate caracterul obiectului extern corespunzător. Este^în firea unei anumite tendințe a artei contemporane să pună accentul nu pe percepțiunea lumii, ci pe reprezentarea ei. De aci acele siluete care se ridică predominante chiar în ciuda legilor perspectivei, sau acea țesătură confuză de elemente din care se desprinde cu o ciudată claritate un singur amănunt. Toate aceste particularități care ne surprind în pînzele unora *din* cei mai noi artiști alcătuiesc un interesant document psihologic pentru ceea ce s-a numit „fenomenologia reprezentărilor". Ele ne arată, și sînt cel puțin din acest punct de vedere documentar demne de luat aminte, că logica reprezentărilor nu se suprapune logicii formelor externe *ji* a relațiilor lor ; că avem a face mai degrabă cu o logică sentimentală care distribuie cantitatea sau gradul de limpezime după interesele momentane ale sufletului. Un copil care va desemna pe^ militarul la care l-au izbit forma, strălucirea și sunetul pintenilor va da acestor pinteni o mărime uneori superioară restului siluetei pe care o desemnează. La fel va face în multe alte împrejurări și persoana adultă care, silindu-se să transcrie grafic reprezentarea sa, se va feri să amestece ceea ce știe el mai dinainte și în mod general despre obiectul care i s-a înfățișat. Cum se va putea întîmpla altfel atunci cu reprezentările sensibile pe care le va chema în mintea noastră cuvîntul ? Este imposibil ca ele să se acopere complet cu imaginea cîndva actuală a obiectului. Este cu neputință ca poezia să devină vreodată o pictură vorbitoare. Niciodată nu

va putea să dea imaginea distinctă a lucrurilor, chiar dacă va întrebuința mijloacele unei descrieri active, după cum cerea Lessing.

Dar nici măcar către această confuză și irațională imagine nu are poezia^ totdeauna dreptul să țintească. Limba este un instrument încărcat cu o virtualitate independentă, deși analogă percepțiunii concrete. Cînd pronunț un cuvînt sau o expresie pentru care există un obiect corespondent în natură, eu pot să mi-l reprezint numai în forma ștearsă și irațională pe care^am amintit-o mai sus, sau din recunoașterea lui poate chiar să lipsească orice urmă de amintire sensibilă, și cu toate^ acestea el să^ descarce în sufletu-mi același curent de energie sentimentală ca și cum obiectul corespunzător s-ar găsi de față, sau^ca și cum reprezentarea lui ar avea o limpezime desăvîrșită. Ba uneori ordinea faptelor este contrarie : cuvîntul descarcă mai întîi curentul sentimental din care mai ajooi je dezvoltă părerea unei intuiții concrete. Mi se pare că văd obiectul despre care vorbește poetul pentru că m-a făcut să resimt tot conținutul sentimental pe care el este în stare să-l trezească în sufletul meu. în aceasta stă importanța descoperirii lui Th. A. Meyer.

Și pentru a lua exemple din literatura română. Cînd Eminescu notează :

Iată lacul. Luna plină
Poleindu-l îl străbate ;
El, aprins de-a ei lumină,
Simte-a lui singurătate,

sau icînd, construind pe latura fanteziei acustice, scrie poezia *Peste vîrfuri:*

Peste vîrfuri trece lună,
Codru-și bate frunza Un,
Dintre ramuri de arin
Melancolic cornul sună etc.

nu este necesar, cetind versurile acestea, să-mi reprezint nici strălucirea lacului, nici sunetul cornului. Și dacă o imagine sensibilă este chemată totuși la viață, ea nu trebuie să se suprapună cu lucrul acela din natură care lui Eminescu i se va fi arătat. Cu fiecare cititor imaginea aceasta se va putea

schimba ; după natura şi bogăţia experienţei sensibile pe care fiecare dintre aceştia o aduc, sau după gradul predispoziţiei lor optice sau acustice imaginea va fi cînd mai lămurită şi cînd mai confuză, cînd mai strălucitoare şi cînd mai stinsă. Uneori (dacă este permis a prevedea ceva în acest domeniu în care numai neprevăzutul stăpîneşte) se va desprinde mai clar din imaginea lacului jocul luminos al suprafeţei sale brăzdate de unde sau masa compactă de ape luminate pînă în adîncuri ; vor putea apărea pietrele rotunjite ale fundului, o salcie, o barcă — îintr-atît de imare este libertatea de contribuţie a imaginaţiei. Dar s-ar putea să nu apară nimic din toate acestea. Poezia va continua să lucreze cu aceeaşi putere de convingere sentimentală ca şi cum lacul ar fi de faţă şi sunetul cornului s-ar auzi. Va vorbi în noi, şi fără această prezenţă, singurătatea acelei nopţi inundate de clarităţi lunare, şi sufletul nostru se va lăsa cîştigat de acea contagiune patologică prin care muzica îl dizolvă şi-l îndeamnă către moarte. Fără ajutorul nici unei imagini conţinutul sentimental se va desfăşura întreg, şi din productivitatea specială a acestei stări de spirit ochiul interior va crede un moment că contemplă imaginea, cînd efectiv ea nu i se arată niciodată.

Care sînt, aşadar, mijloacele acestei minunate limbi poetice care poate reda tot conţinutul sentimental al realităţii chiar în lipsa reprezentării ei ? Epitetul, comparaţia şi metafora au cu totul o altă funcţie decît aceea pe care, împreună cu toţi esteticienii timpului, Maiorescu le-o acorda. Cînd Eminescu scrie :

Cu obrăjei ca doi bujori
De rumeni bată-i vina

nu obrajii rumeni ai lui Cătălin apar închipuirii noastre, ci farmecul copilăresc al băiatului care trezea complexe noi în sufletul Cătălinei ne vorbeşte şi nouă. Nu aşadar către expresii sensibile sau către cuvinte pitoreşti va trebui să se îndrepte silinţa principală a poetului. Ceea ce trebuie să-l preocupe, în primul rînd, va fi găsirea expresiei energice cu răsunetul vibrant şi profund, prins într-o ţesătură ritmică încărcată cu un dinamism puternic. Pentru a ne înţelege mai bine, să citim una din poeziile lui Paul Claudel din *Vers d'exil* (1895), în care numai cu greutate se va putea găsi vreo aluzie sensibilă ; în care simţirea tragică a omului care se

abandonează puterii justiţiare a divinităţii ni se manifestă printr-un limbaj abstract :

Tu mas valncu, mon bien-aime : mon ennemi,
Tu mas pris dans les mains mes armes une a une.
Et maintenant je n'ai plus de defense aucune,
Et votci que je suiş nu devant vous, ami!' etc.

(P. 154)

Să observăm bogăţia oarecum inepuizabilă a ideii care pentru a se exprima recurge la contrastele : *Mon ennemi — ami.* Convertirea religioasă porneşte de la o criză zguduitoare a personalităţii în care toate iluziile orgoliului omenesc se năruiesc pînă ce, supus, sufletul se dă întreg puterii lui Dumnezeu. Victoria dumnezeirii este înfrîngerea noastră. Credinciosul măsoară adîncimea conştiinţei sale mistice cu intensitatea împotrivirii sale iniţiale. Pe culmea avîntului către Dumnezeu îl tulbură amintirea tragică despre dezastrul personalităţii sale umane. Un suspin profund se amestecă în bucuria cea mai înaripată. Ne întrebăm dacă această complicată idee s-ar fi putut, în adevăr, îmbrăca într-un vestmînt sensibil ?

Energia vorbirii face caracterul intuitiv al poeziei, spunea Herder. Şi despre ce se poate numi energia vorbirii ne arată următorul pasaj din Sfîntul Augustin :

„Dumnezeul meu, ce eşti tu ? Ce să întreb mai întîi ? Ce altceva decît despre Domnul Dumnezeul meu ? «Căci cine este Domn lîngă adevăratul Domn şi cine Dumnezeu afară de tine, Dumnezeul nostru ?» *(Psalmi,* 18, 32). Tu, Cel mai înalt, Cel mai bun, Cel mai puternic, Atotputernicul, Cel mai milos şi totuşi Cel mai drept, Cel mai ascuns şi totuşi Omnipotent, Cel mai frumos şi Cel mai tare, stînd fără să poţi fi cuprins, nemişcat şi prefăcînd totul, niciodată nou, niciodată vechi, căci tu înnoieşti totul, pe cei mîndri îi dai însă pierzării fără ca ei s-o înţeleagă ; mereu lucrînd, totdeauna liniştit, adunînd fără trebuinţe, purtînd, împlinind şi apărînd, creînd, hrănind şi desăvîrşind, căutînd, deşi nimic nu-ţi lipseşte. Iubeşti fără pasiune, te sileşti cu o liniştită blîndeţe, vorbirea ta e fără durere, te mînii şi eşti totuşi paşnic, trecătoare sînt lucrările tale, veşnic este sfatul tău, culegi ce ai găsit şi n-ai pierdut niciodată, te bucuri de cîştig fără să fii sărac şi ceri

dobîndă fără să fii avar. Ţi se împrurnută ca să devii datornic şi totuşi cine are ceva care să nu^ fie al tău ? Plăteşti datorii pe care nu le datoreşti şi nu pierzi cu toate acestea nimic. Dar ce am adus eu cu toate aste cuvinte, Dumnezeul meu, viaţa mea, bucuria mea sfîntă ? Vai^acelora care nu vorbesc despre tine căci şi muţii te vor mărturisi" *(Confesiuni,* cap. IV).

Ca şi în strofa lui Claudel, întreaga dezvoltare a Sfîntului Augustin se rezolvă în contraste. împrejurarea are o semnificaţie deosebită pentru estetică. Definind un lucru prin contrariul lui nu obţinem totdeauna o anulare logică. în poezie şi în retorică principiul contradicţiei nu are valoare. Astfel, cînd Sft. Augustin spune : „te mînii şi eşti totuşi paşnic" sau „plăteşti datorii pe care nu le datoreşti", ideea nu devine absurdă, ci adaugă ceva înţelesului ei. Mînia paşnică şi datoriile pe care Dumnezeu nu le datoreşte înseamnă sancţiunea morală implacabilă care emană din dumnezeire cu necesitatea unei legi. Antiteza este unul din mijloacele care sporesc intuitivitatea limbii pe alte căi decît acelea ale sensibilizării. Bogăţia emanaţiei verbale, pe de altă parte, porneşte în suflet un curent dinamic a cărui valoare există şi în afară de conţinutul intelectual pe care îl aduce odată cu sine.

La marile talente retorice, la un V. Hugo, la un G. D'Annunzio, se întîmplă adeseori această divergenţă^între sens şi ritmică. Mişcarea frazei te poartă înainteji depăşeşte percepţiunea exactă a cuvîntului. Dar în aşa măsură înţelesul există imanent în ritm încît chiar o citire stăpânită şi orientată în sensul apercepţiunii intelectuale nu aduce elemente esenţiale pentru completarea impresiei poetice ; poate chiar o slăbeşte. Această abundentă emanaţie acumulează detaliile într-o impresie de momentalitate care ne dă în sfîrşit o altă idee despre mijloacele intuitive ale poeziei. Toate acestea există fără ajutorul nici unei imagini şi sînt perfect conciliabile chiar cu o limbă prozaică prin elementele ei. Avea, deci, dreptate Max Dessoir să afirme, răspunzînd parcă aserţiunii lui Maiorescu şi opunîndu-se, de fapt, întregului curent din care şi Maiorescu făcea parte, că „în multe privinţe limba poetului rămîne aceea a comerţului zilnic şi a descrierii ştiinţifice".

II

Am văzut că Maiorescu defineşte frumosul ca pe „manifestarea ideii în materie .sensibilă". Ceea ce înţelege Maiorescu prin *idee* sînt *sentimentele* şi *pasiunile* care se pot laolaltă mai potrivit exprima prin termenul de *conţinut,* tocmai pentru a ocoli confuzia cu *ideea* ca manifestare a vieţii intelectuale, în^ această privinţă Maiorescu scrie : „ideea sau obiectul exprimat prin poezie este totdeauna un simţimînt sau o pasiune, şi niciodată o cugetare exclusiv intelectuală sau care se ţine de tărîmul ştiinţific fie în teorie, fie în aplicare practică".

Dacă esjetica hegeliană, care îl inspiră pe Maiorescu, întrebuinţează jermenul de *idee,* lucrul se explică prin aceea că opera de artă era concepută acolo ca întrupînd efectiv esenţa ideală a lumii, logosul universal. Această întrebuinţare ar fi putut deveni însă un prilej de eroare într-o estetică psihologiceşte întepeiată, cum vom vedea că este aceea a lui Maiorescu, dacă Maiorescu însuşi nu s-ar fi grăbit să ne atragă atenţia din capul locului. Nu este cazul, deci, să ne oprim mai îndelung asupra acestei discuţii de termeni.

Frumosul definit ca „manifestarea ideii în materie sensibilă" pune cercetătorului problema de a vedea *în ce chip* ideea se poate manifesta în materie sensibilă. Răspunsul prim la această întrebare îl dă chiar Hegel care, distingînd între arta simbolică a orientalilor, aceea clasică şi aceea roimantică, schiţează trei feluri posibile ale sintezei dintre idee şi materie, într-un mod care nu ne interesează a-l urmări mai de aproape aci. Această problemă Maiorescu însă nu şi-o pune. în ce fel imaginea sensibilă, al cărei suport era cuvîntul, devine la rîndul ei suportul sau ocazia unui sentiment sau a unei pasiuni, este întrebarea la care Maiorescu nu răspunde, deşi cititorul, care luase cunoştinţă de definiţia frumosului, avea dreptul să ceară un răspuns. Dar Maiorescu trece cu vederea această întrebare fără a lua seama că astfel începutul studiului său făgăduise mai mult decît dovedeşte în urmă că poate da. Partea a doua a acestui studiu : *Condiţia ideală a poeziei,* se dezvoltă, aşadar, într-o desăvîrşită independenţă de întîia sa parte *(Condiţia materială a poeziei),* şi întregul face mai degrabă impresia unei juxtapuneri din două bucăţi decît a unui tot organic.

De ce frumosul trebuie să ne înfăţişeze sentimente şi pasiuni, şi nu idei — este primul lucru despre care se întreabă Maiorescu. Pentru că ideile, răspunde el, spre a fi înţelese presupun o pregătire specială, pe cînd pentru ceea ce numai impropriu se poate numi *înţelegerea sentimentelor* nu este nicidecum nevoie de o asemenea pregătire. Sentimentele şi pasiunile „sunt comune tuturor oamenilor, sunt materia înţeleasă şi inrteresantă pentru toţi. Ceea ce separă pe oameni deolaltă este cuprinsul diferit cu care şi-au împlinit mintea ; ceea ce-i uneşte este identitatea mişcărilor de care se pătrunde inima lor."

O a doua cauză „pentru care poezia nu poate trata obiecte ştiinţifice" stă în împrejurarea că „frumoasele arte, şi poezia mai întîi, sunt *repausul inteligenţei".* Căci, pe cînd ştiinţa pune mintea într-o veşnică mişcare înapoi către tot mai îndepărtate cauze şi înainte spre tot mai îndepărtate efecte, arta „prinde atenţia neliniştită şi agitată spre infinit, şi, înfăţişîndu-i o idee mărginită în forma sensibilă a frumosului, îi dă liniştea contemplativă şi un repaus intelectual. Poezia, în special, trebuie să ne decline spiritul de la înlănţuirea fără margini a nexului cauzal, să ne manifesteze ideea cu început şi sfîrşit, şi să dea astfel o satisfacţie spiritului omenesc. De aceea ea este datoare să ne îndrepte spre sentimente şi pasiuni. Căci tocmai simţimintele şi pasiunile sunt actele de sine stătătoare în viaţa omenească : ele au o naştere şi o terminare pronunţată, au un început simţit şi o catastrofă hotărîtă,jşi sunt, dar, obiecte prezentabile sub forma limitată a sensibilităţii."

Ceea ce avem să imputăm acestui raţionament este că el face din sentimente şi pasiuni un obiect de cunoştinţă. Nu vom spori însă întîmpinările folosind acea banală clasificare care opune cunoştinţa vieţii afective, şi care am văzut că era —- după cum nici nu se putea a'ltfel — şi la îndemîna lui Maiorescu. Şi nu vom adăuga această întîmpinare pentru că înţelegem că tocmai din nevoia de a le opune Maiorescu alege ca teren de comparaţie a sentimentului şi cunoştinţei terenul propriu al acesteia din urmă. O comparaţie, chiar cînd trebuie să ajungă la o opoziţie, trebuie să se facă dintr-un singur punct de vedere, presupunînd astfel în prealabil o anumită asemănare a termenilor. Spiritul logic al lui Maiorescu nu se poate elibera de sub puterea acestei condiţii a minţii omeneşti,

şi singura lui vină rămîne că aplică un procedeu logic în domeniul iraţional al valorilor. în adevăr, în acest domeniu, despre frumos nici nu se poate spune că se opune adevărului sau binelui, pentru că aceasta ar presupune — după cum am văzut — că ar continua într-un fel să se asemene între ele. Lumea valorilor este făcută din unităţi pur şi simplu incomparabile ; ea este o serie discontinuă. Adevăratul gînd al lui Maiorescu poate fi condus pînă la această cunoştinţă, dar pentru a ajunge aici el trebuie curăţat de reziduul intelectualist pe care îl menţinuse, poate, numai o inoportună precauţie logică.

Să vedem însă dacă această opoziţie este cel puţin justă, dacă în adevăr, spre deosebire de ştiinţă care îndrumează mintea către infinit, poezia ne înfăţişează totdeauna „idei cu început şi sfîrşit". Fireşte că aci trebuie să facem o deosebire între ceea ce poezia *trebuie* să înfăţişeze şi ceea ce ea înfăţişează de fapt în numeroasele ei feluri de a fi. Maiorescu vorbeşte de un *trebuie,* şi ca atare este liber de a impune poeziei idealul pe care îl va crede de cuviinţă. Dacă însă ne constrîngem de a nu indica poeziei decît idealul pe care ea îl întrupează în realitate şi întotdeauna, putem atunci să ne întrebăm dacă acest *trebuie* se acoperă cu starea de fapt.

Hegel, care în această privinţă nu reprezintă decît termenul final al unei întregi dezvoltări, nu credea la fel. Pentru el acest finit al ideii care este, aşadar, „prezentabilă sub forma limitată a sensibilităţii" alcătuieşte caracterul exclusiv al artei clasice. Numai aci, după Hegel, *ideea* se întrupează atît de perfect în materialul sensibil încît în această întrupare ea găseşte şi o graniţă expansiunii ei infinite. (De unde o anumită uscăciune a artei clasice.) Dimpotrivă, în arta romantică, ideea a luat o cunoştinţă atît de intimă şi bogată despre sine încît materialul sensibil nu o mai poate conţine ; ea sparge limitele sensibilităţii şi ni se prezintă ca o aspiraţie turmentată către infinit. „Această ridicare a spiritului către sine însuşi, prin care dobîndeşte o obiectivitate pe care altfel trebuia s-o caute în senzorialitatea exterioară a lumii... alcătuieşte principiul fundamental al artei romantice" *(Vorlesungen liber die Aesthetik,* II, 122).

Toată sistema lui Hegel cu privire la romantism tindea să întemeieze filozoficeşte sentimentul pe care poeţii şi teoreti-

cienii germani îl formulaseră cu o generație mai înainte despre poezia timpului. Pentru că asupra acestor formulări ne-am oprit altă dată mai pe larg[1] nu vom reveni aci. Este destul a spune că ceea ce, de exemplu, romanticii exprimau cu termenul *Sehnsucht* nu cade în sfera sentimentelor „cu început şi cu sfîrşit". Puţini ani după ce Maiorescu publică studiul despre poezia română, Eminescu trebuia să devină unul din ultimii poeţi europeni ai nostalgiei romantice, cînd scriind în *Floare albastră* :

— „Iar te-ai cufundat în stele
Şi în nori şi-n ceruri nalte ?
De nu m-ai uita încalţe,
Sufletul vieţii mele.

In zadar rîuri în soare
Grămădeşti-n a ta gîndire
Şi cîmpiile Asire,
Şi întunecata mare.

Piramidele-nvechite
Urcă-n cer vîrful lor mare —
Nu căta în depărtare
Fericirea ta, iubite /..."

cînd scriind astfel amintea pe romanticul Tieck care dădea glas unei fantezii chinuite de^un acelaşi sentiment neînţeles şi de aceeaşi năzuinţă către tărîmuri^ mai miraculoase încă : „Sînt unele ceasuri cînd aş vrea să călătoresc departe, într-o natură ciudată şi miraculoasă, să mă caţăr pe povîrnişuri de stînci şi să mă tîrăsc în prăpăstii ameţitoare, să rătăcesc în peşteri şi să aud murmurul surd al apelor subterane, aş vrea să văd ciudatele tufişuri ale Indiei... piramidele egiptene"... (cit. *ap.* Rioarda Huch, *Die Blutezeit der Romantik, p.* 122).

Trecînd la analiza condiţiilor speciale ale poeziei, Maiorescu ne pune în îndoială dacă în adevăr idealul clasic este acela care conduce cercetările sale. Făcută dintr-un punct de^ vedere psihologic, analiza aceasta se autorizează de la condiţiile speciale ale vieţii sentimentale pentru a stabili *şi* caracterele normative ale poeziei. „Poetul, chemat a exprima simţirile omeneşti — scrie Maiorescu — a aflat în însăşi natura lor legea după care să se conducă. între deosebirile ce disting afectul în genere, fie simţimînt, fie pasiune, de celelalte stări ale cugetului, se pot cita următoarele ca principale : 1. O mai mare repegiune a mişcării ideilor. Observarea aceasta o poate face oricine. Exemplul cel mai lămurit dintre toate ni-l prezintă spaima cu prodigioasa sumă de idei ce ne pot străbate mintea în momentele ei. 2. O exagerare sau cel puţin o mărire şi o nouă privire a obiectelor sub impresia simţimîntului şi a pasiunii. Lucrurile gîndite iau dimensiuni crescînde, micul cerc al conştiinţei intelectuale se preface în [lentilă] microscopică, şi, privite prin ea, toate senzaţiile şi toate ideile momentului apar în proporţii gigantice şi sub colori neobicinuite. 3. O dezvoltare grabnică şi creseîndă spre o culminare finală sau spre o catastrofă, dacă luăm acest cuvînt şi în sens bun, nu numai în împrejurări tragice. Aceste trei semne caracteristice ale afectelor sunt totdeodată cele trei calităţi ideale ale poeziei."

Nu trebuie insistat prea mult asupra faptului că astfel definite condiţiile ideale ale poeziei contrazic, cel puţin în parte, idealul clasic căruia Maiorescu credea că le poate subordona.^ Chiar numai cea dintîi dintre aceste condiţii : „marea repegiune a mişcării ideilor", sub care se înţeleg două lucruri, de o parte „un raport de precizie între idei şi cuvinte astfel încît cu^ orice înmulţire de cuvinte să se înmulţească în aceeaşi proporţie şi suma de idei", dar, de altă parte, împrejurarea că „o^ mulţime de idei de ale noastre proprii (sînt) deşteptate cu prilejul cetirii şi alăturea de cuvintele poetului", adică tocmai ceea ce cam la aceeaşi vreme Fechner preconiza în vestitul său „factor asociativ", bogăţia de asociaţii care vin de se organizează în jurul unei prezentări senzoriale pentru a-i da ceea ce el însuşi numeşte „culoarea spirituală" : *die geistige Farbe* — chiar numai această singură condiţie dovedeşte că amănuntul teoriei lui Maiorescu nu se acoperă cu ceea ce în mod general formulase mai înainte despre ideea poetică „prezentabilă sub forma limitată a sensibilităţii".

în această limitată formă a sensibilităţii nu încape toată simţirea poetului ; poetul o sparge şi îi îneacă graniţele cu ceea ce în definitiv „caracterizează producţia poetică", cu „abundenţa de idei". Iar pentru a ilustra adevărul acesta, fără îndoială că nu la un poet clasic se putea Maiorescu adresa, nu la poeţii la care intenţia se juxtapune în asemenea măsură

[1] în lucrarea mea : *Das Werwngsproblem in Schillers Poetik,* Bucureşti, 1924.

expresiei încît producţia lor pare o adevărată notaţie *ştiinţifică,* ci unui romantic, lui Heine de exemplu, pe care îl citează în mai multe rînduri. Aci era, în adevăr, prilejul cel mai potrivit pentru a dovedi că ecoul psihic nu se mărgineşte în limitele expresiei, dar că el se prelungeşte dincolo, într-un răsunet vag şi recalcitrant în faţa oricărei tendinţe de a-l prinde în forme plastice. Clasicul Maiorescu apare astfel un moment ca teoreticianul vagului romantic.

Nici a doua condiţie ideală a poeziei nu răspunde idealului clasic afirmat la început de Maiorescu. Ceea ce trebuie sa înţelegem prin „exagerare, sau cel puţin o mărire şi o nouă privire a obiectelor sub impresia simţimîntului şi a pasiunii", dacă ţinem seamă şi de condiţia negativă ca „poetul să nu-şi înjosească obiectul", după cum totuşi se întîmplă în caziil abuzului de diminutive care trezeşte vehemenţa lui Maiorescu, este probabil caracterul „interesant" sau „patetic" al subiectului. „Interesantul" era însă, după Friedrich Schlegel, tocmai însuşirea poeziei romantice moderne. în mişcarea de evoluţie a poeziei interesul poate cădea cînd asupra formei şi cînd asupra materiei, şi în acest contrast avem şi motivul^alternanţei dintre romantism şi clasicism. Trăind într-o epocă precumpănitor romantică, Maiorescu nu putea să nu admire ceea ce se recomandă mai ales prin caracterul „important" al fondului, ca atunci cînd scrie despre „simţimîntul cel profund al naturii" sau „despre natura vizionară a întregii existenţe", deşi atît în predispoziţiile, cît işi în cultura acestui bărbat erau destule elemente care să-l hotărască pentru clasicism.

Cîteva cuvinte ne-au rămas să spunem şi despre a treia condiţie ideală a poeziei. „Dezvoltarea grabnică^şi creseîndă spre culminarea finală", aşa cum a fost realizată, de ex., *în* tirada tragică a teatrului clasic francez, sau cum au întrebuinţat-o şi romanticii, un Lamartine, un Vigny, un Hugo, în renumitele lor poeme care, şi din acest punct de vedere, continuă să folosească elementele retoricii clasice, este desigur o condiţie foarte răspîndită a poeziei, deşi nu de o valoare absolut generală. Nietzsche ne povesteşte *(Die Geburt der Tragodie,* § 6) cum a fost izbit citind culegerea de cîntece populare *Des Kanaben Wunderhorn* de faptul că strofele se urmează într-o desăvîrşită independenţă unele faţă de altele. Fenomenul îl atribuie Nietzsche prezenţei temei muzicale unice, care se obiectivează astfel într-o serie de imagini neatîrnate şi

divergente. „Melodia izvorînd continuu — scrie Nietzsche — stîrneşte în jurul ei seîntei de imagini care, prin împestriţarea lor, prin^ subita lor schimbare, prin nebuneasca lor prăvălire manifestă o forţă sălbatică şi străină desfăşurării senine a viziunii epice." După opinia lui Nietzsche fenomenul acesta nu este particular liricii populare, ci esenţial pentru întreaga lirică. Dacă în adevăr se poate susţine că motivul adînc al liricii este iraţional-imelodic, atunci organizarea desfăşurării către culminarea finală poate fi socotita ca o imixtiune retoric-intelectualistă, după cum s-a şi făcut în legătură cu marea poemă de compoziţie a romanticilor francezi. Eminescu, pe care şi aici îl putem cita, a avut intuiţia acestui lirism pur de orice intenţie de compoziţie. Nu în poemele în care preocuparea retorică de graţie este transparentă, ca de ex. în *Mortua est!,* ci în unele din {postumele lui, unde, în chip atît de ciudat, poetul regăseşte, fără expresă intenţie, tehnica poeziei populare. Poezia *Stelele-n cer* este deosebit de caracteristică din acest punct de vedere. Primele patru strofe nu înfăţişează nici o gradaţie :

Stelele-n cer
Deasupra mărilor
Ard depărtărilor,
Pînă ce pier.

După un semn
Clatin catargele,
Tremură largele
Vase de lemn;

Nişte cetăţi
Plutind pe marele
Şi mişcătoarele
Pustietăţi.

Stol de cocori
Apucă-ntinsele
Şi necuprinsele
Drumuri de nori.

Este o serie de imagini independente. A cincea strofă dă poeziei un final în sens de „catastrofă". Dar poezia nu se termină şi strofele se continuă în aceeaşi relativă neatîrnare.

Poezia păstrează o puternică unitate de atmosferă, deşi nehotărîrea poetului este evidentă.

Ce putem, deci, spune la sfîrşitul acestei analize principiale a articolului lui Maiorescu din 1867 ? Teoria maioresciană despre calitatea sensibilă a limbii poetice este astăzi cu neputinţă de a mai fi susţinută. Că expresia poetică nu trezeşte în noi imagini este un lucru pe care îl dovedeşte chiar cea mai sumara introspecţie. Poezia descarcă însă curente sentimentale ; şi care este relaţia dintre acestea şi expresia poetică alcătuieşte problema esenţială pe care Maiorescu o ocoleşte. Evaziv se arată Maiorescu şi în ce priveşte idealul poetic care conduce cercetările sale, căci pe cînd în principiu el afirmă clasicismul, dezvoltările sale arată unele predilecţii romantice. Amintiri retorice, ca, de ex., imperativul gradaţiei poetice către catastrofa finală, completează fizionomia ideilor estetice examinate aci.

Opiniile estetice ale lui Titu Maiorescu prezintă însă nu numai un interes teoretic, ci şi unul practic. Rolul lor hotărîtor în ce priveşte stabilirea temeliilor critice ale culturii române contemporane este o altă problemă, şi ea merită un alt studiu.

1925

TITU MAIORESCU — ESTETICIAN ŞI CRITIC LITERAR

Disciplina esteticii şi a criticii literare la Facultatea de filozofie şi litere din Bucureşti se asociată omagiului pe care ţara îl adresează memoriei lui Titu Maiorescu cu prilejul împlinirii unui veac de la naşterea lui, cu atît mai multe motive cu cît formula şi programul ei n-ar fi fost posibile fără exemplul pe care omul sărbătorit astăzi l-a stabilit cu atîta strălucire şi cu un răsunet atît de îndelung. Estetica şi critica literară stau, desigur, într-un multiplu şi temeinic raport deoarece principiile uneia nu-şi găsesc deplina justificare decît în aplicaţiile celeilalte, după cum judecăţile particulare ale acesteia din urmă îşi află întreaga lor validitate în fundamentul general pe care cea dintîi i-l pune la dispoziţie.

Despre legătura esteticii cu critica s-ar putea repeta fără multă exagerare afirmaţia făcută de l/m. Kant cu privire la raportul general dintre idee şi intuiţie : estetica fără critică este vidă, critica fără estetică este oarbă. Atunci cînd estetica nu se sprijină pe experienţa directă a artei şi pe aprecierea ei, ea nu ne poate da mai mult decît nişte simple cadre formale, al căror interes este cu totul limitat. Atunci cînd judecăţile criticii nu coboară pînă la temelia principiilor estetice afirmaţiile ei rămîn şovăitoare, gustul ei poate rătăci. Dar deşi împrejurările acestea par atît de limpezi şi cu toate că norma pe care ele o degajează pare a fi atît de constrângătoare, puţine sînt exemplele de cercetători în care personalitatea esteticianului şi a criticului să fi găsit putinţa unei coadaptări armonioase.

Marii esteticieni germani ai veacului al XlX-lea, un Shelling, un Schopenhauer, un Hegel, deşi erau buni cunoscători ai artei, n-au prelungit niciodată cercetarea lor pînă la aprecierea produselor artistice particulare şi contemporane, ceea ce alcătuieşte oficiul propriu-zis al criticii. Ei se ocupă în genere de valori artistice clasate, fără să claseze ei înşişi valori necunoscute sau rău cunoscute pînă atunci. Tot astfel marii critici ai veacului al XlX-lea, un Sainte-Beuve, un Lemaitre, un Anatole France, s-au întrebat rareori care este cadrul principal al judecăților lor. Structura lor precumpănitor filologică, dar mai cu seamă istorică, îi îndrumează către studierea faptului particular şi nu către cercetarea chipului în care acesta se înrădăcinează în legile generale ale creației şi sensibilității estetice. H. Taine este o excepţie care confirmă regula aproape generală în secolul al XlX-lea.

Spre deosebire, deci, de cazul comun, Titu Maiorescu a fost, cu toate intermitenţele sale în ambele domenii, estetician şi critic literar, filozof al artei şi judecător al ei, om de principii şi de aplicaţii, o întrunire de funcţiune şi de atribuţii destul de rară în vremea lui. Maiorescu a stabilit astfel, la începuturile mişcării noastre ştiinţifice, exemplul asocierii organice dintre estetică şi critică literară, un exemplu cu înrîurirea lui probabilă asupra legiuitorului care a destinat una din catedrele Facultăţii de filozofie şi litere acestor discipline înfrăţite. Vorbind din acest loc despre Titu Maiorescu o facem, aşadar, în casa lui şi de pe poziţiile care îi erau mai naturale.

Cît de mult se simţea Maiorescu însuşi estetician şi critic literar ne-o spune faptul că în majoritatea cazurilor în care a luat condeiul în mînă a făcut-o în aceste calităţi ale lui. Profesorul de istoria filozofiei n-a lăsat nici o urmă scrisă a activităţii lui. Logicianul a lăsat un excelent manual pe care de la data primei lui apariţii n-a avut răgazul să-l pună la punct. Oratorul parlamentar şi-a însoţit discursurile, la publicarea lor, printr-o expunere istorică asupra vieţii politice a României contemporane.

Dar cea mai întinsă activitate literară a lui Maiorescu, în intervalul de 42 ani, de la studiul asupra *Poeziei române în 1867* pînă în ultimele sale rapoarte academice din 1909, este consacrată acelor teme de estetică şi critică literară care ocupă

şi partea cea mai dezvoltată din *Criticele* sale. Ba chiar cînd Maiorescu măsoară de pe culmea vieţii, în 1902, progresele pe care le-a făcut viaţa publică a României în genere şi activitatea parlamentară în special, scutite de aci înainte de retorismul haotic al trecutului, el nu poate să nu recunoască rolul pe care îl va fi jucat, spre acest mulţumitor efect, exerciţiul criticii literare. „...încetul cu încetul — scrie Maiorescu — a venit experienţa unei vieţi mai amplificate şi mai complicate, şi a venit în cele mai felurite chipuri... apoi a. crescut suma oamenilor culţi ieşiţi din universităţi şi din ce în ce mai deprinşi cu sistematizarea şi consecvenţa ideilor ; în sfîrşit, va fi contribuit pentru o mică parte şi critica literară, la început ea însăşi criticată, dar cu vremea cucerindu-şi terenul" *(Critice,* III, p. 206).^

Critica literară amintită de Maiorescu este, desigur, propria lui critică literară, adică acea parte a activităţii sale despre al cărei succes omul, altfel atît de discret şi de măsurat, nu dispreţuia să se exprime cu nuanţa unei vădite mulţumiri. A vorbi astfel despre estetica şi, mai cu seamă, despre critica literară a lui Maiorescu, înseamnă a ne ocupa despre ipostaza multiplei lui activităţi de care el însuşi legase rolul cel mai temeinic.

Am încercat într-un articol publicat încă acum şaisprezece ani să apreciez ideile estetice ale lui Maiorescu, aşa cum ele apar din studiul său de la 1867 şi în raport cu rezultatele mai noi ale ştiinţei noastre.[1] Opera unui cercetător se cuvine însă a fi jucată nu numai în lumina datelor mai noi ale ştiinţei, dar şi în lumina propriului său timp, din punctul de vedere al ştiinţei contemporane cercetătorului. Este ceea ce am dorit să întreprindem acum, în continuarea încercării mai vechi.

în articolul amintit făceam observaţia că fundamentul esteticii maioresciene în 1867 este pur hegelian. Definiţia maioresciană, potrivit căreia „frumosul cuprinde idei manifestate fn materie sensibilă" este adaptarea renumitei formule a lui Hegel : *„das sinnliche Scheinen der Idee".* Cîţiva ani mai tîrziu aveam prilejul să oferim şi dovada istorică a acestei filiaţii, publicînd în memoriul *Influenţa lui Hegel în cultura română,* 1933, conferinţa de estetică hegeliană pe care Maiorescu o

[1] Studiul este republicat în volumuil *Arta şi frumosul. Din problemele constituţiei şi relaţiei lor,* 1931.

pronunţase la Berlin, în 1861, în cercul societăţii hegeliene de filozofie, retipărită apoi în organul societăţii *Der Gedanke*. După publicarea acestui document, rămas multă vreme îngropat în paginile revistei berlineze şi aproape necunoscut, iniţierea hegeliană a tinereţii lui Maiorescu devenea un fapt incontestabil, orieîtă neîncredere ar fi arătat el mai tîrziu faţă de sistemul filozofic al lui Hegel, prăbuşit definitiv între timp.

Ceea ce nu făceam în articolul amintit, deşi lucrul ar fi putut prezenta oarecare interes în legătură cu stabilirea izvoarelor maioresciene, era rectificarea unei vechi şi destul de răspîndite păreri. Mulţi dintre cei care au scris despre Maiorescu au făcut afirmaţia că inspiratoarea ideilor estetice ale lui Maiorescu este renumita *Estetică* a lui Fr. Th. Vischer, apărută în trei volume de la 1846 pînă la 1857. Atît de mult s-a răspîndit această afirmaţie încît o vedem reapărînd şi în consideraţiile unui istoric, altfel atît de informat, cum a fost G. Bogdan-Duică, cu ocazia discursului său de recepţie la Academia Română, rostit în şedinţa de la 25 mai 1921. Dar nici aici, nici în alte părţi nu ni se dau apropieri de texte destul de concludente pentru a putea vedea în derivarea primei estetici a lui Maiorescu din estetica lui Vischer altceva decît o părere tradiţională, dar a cărei justificare mai apropiată rămînea încă de făcut. La originea acestei păreri stă afirmaţia lui Aron Densusianu în articolul *Critica unei critice,* apărut încă din 1868 în revista *Federaţiunea* şi reprodus mai tîrziu în volumul *Cercetări literare,* tipărit la Iaşi în 1887. Articolul lui Aron Densusianu era un răspuns la amintitul studiu al lui Maiorescu, publicat cu un an mai devreme în *Convorbiri literare* şi apoi în broşură separată. Negaţiunile lui Maiorescu iritaseră adînc pe Densusianu. Acesta îi prepară, deci, o execuţie capitală, care nu se sfieşte a pronunţa împotriva tînărului autor învinuirea cea mai gravă : plagiatul. Cuvîntul apare de mai multe ori în textul lui Densusianu, şi el trebuie respins ca o simplă violenţă sub pana unui polemist excesiv. Plagiatul este delictul literar cel mai uşor de dovedit. Alăturarea unor texte identice sau oonţinînd puţine şi neesenţiale deosebiri poate da loc la o concluzie neîndoielnică. în lunga ieşire polemică a lui Aron Densusianu metoda aceasta nu era aplicată, desigur pentru că nu era cazul de a o aplica, şi concluzia infamantă nu se formează cîtuşi de puţin în spiritul cititorului onest.

t

Dar dacă nu este plagiat, adică însuşirea unor idei în forma lor originală, existau cel puţin reminiscenţe sau simple înrîuriri ? Parcurgînd cu atenţie consideraţiile lui Densusianu şi textele vischeriene pe care le citează întîmpinăm cîteva apropieri posibile, pe care însă nu le putem primi înainte de a ne întreba dacă ideile indicate drept model sînt bunul exclusiv al lui Vischer sau dacă ele nu sînt mai degrabă un bun general al epocii sau chiar unul mai vechi.

„D-1 Maiorescu — scrie Densusianu — după ce zice cu tot dreptul că limba nu este material, ci numai un *vehicul* prin care ideea concepută de poet se exprimă şi se comunică cu altul, care raţionament dînsul dimpreună cu celelalte 1-a decopiat din sus-numitul estetic german, dar fără să ne spună, vine apoi şi zice că materialul poetului, sau mai bine al poeziei, se cuprinde numai în conştiinţa noastră şi se compune din imaginile reproduse ce ni le deşteaptă auzirea cuvintelor poetice" *(Cercetări literare,* nr. 63).

Ideea aceasta se găseşte desigur în Vischer *(Aesthetik oder Wissenschaft des Schdnen,* § 836, 2 Aufl., 1923, voi. VI, p. 6), dar nu numai în el. Ceea ce este propriu lui Fr. Th. Vischer este termenul de *vehicul* aplicat cuvîntului. Cuvîntul, spune Vischer, nu lucrează în poezie ca sunet muzical, ci ca simplu vehicul al imaginilor fanteziei. Pentru a acuza apropierea posibilă dintre Maiorescu şi Vischer, Densusianu afirmă că şi pentru cel dintîi dintre aceştia cuvîntul este *vehicul.* Termenul acesta nu se găseşte încă la Maiorescu. în locul lui, Maiorescu întrebuinţează expresia : *organ* sau *mijloc de comunicare,* adică tocmai acea expresie pe care o foloseşte Hegel, adevărata sorginte a teoriei, pe care Densusianu n-o cunoaşte decît din discipolul acestuia. în poezie „spiritul — scrie Hegel — îşi devine sie însuşi obiectiv pe propriul său teren, făcînd din elementul verbal numai un mijloc... de comunicare..." *(Mitteilung) (Vorlesungen uber Aesthetik,* 1835-1838, voi. III, p. 227 şi *passim)*[1].

Mult mai tîrziu, cînd d-l Mihail Dragomirescu afirmă că în poezie cuvîntul lucrează şi prin valoarea lui muzicală, el

[1] lata şi un alt pasaj din Hegel în care *cuvîntul* este prezentat ca un semn de *comunicare : „Der Geist zieht deshalb seinen Inhalt aus dem Tone cds solchen heraus, und gibt sich durch Worte kund, die zwar das Element des Klanges nicht ganz verlassen, aber zum bloss äusseren Zeichen der Mitteilung herabsinken" (Vorlesungen Uber Aesthetik,* III, p. 26).

apără cu drept cuvînt această teorie atît împotriva lui Vischer> cît şi împotriva lui Hegel, îndrumătorul celui dintîi *(La science de la litterature,* voi. II, 1928, p. 149).

Cum s-ar putea susține, deci, că în acest punct Maiorescu apare ca un estetician vischerian cînd nu Vischer este creatorul teoriei în discuție ? Nu este mai drept a spune că Maiorescu îl urmează pe Hegel care, după cum îl inspirase pe Vischer, îl putuse determina şi pe el însuşi, mai ales că izvorul hegelian nu-i fusese închis tînărului discipol român în anii săi de studii la Berlin ? Chiar dacă Maiorescu a putut reîntîlni teoria^despre care vorbim la Fr. Th. Vischer, nu aci trebuie să fixăm locul şi momentul în care el şi-o apropie deoarece este sigur că informaţia sa era mai vastă şi urca mai departe în timp.

A doua influență.

„Mai încolo — scrie Densusianu — d-l critic extrage două capitole lungi din *Estetica* lui Vischer (III, § 850 şi 815) şi anume unde zice că, deoarece cuvintele în limbă cu timpul îşi pierd fondul lor material şi devin tot mai abstracte, stereotipe sau tocite, poetul totdeauna să se silească a scrie cu cuvinte care sunt mai plastice, mai vii. Nu-mi pot rezista să reproduc unele locuri relative la această materie din *Estetica* lui Vischer, plagiate în tăcerea mormîntului de d-l critic" *(op. cit.,* p. 65).

Şi criticul^criticului reproduce în adevăr pasajele din Vischer, dar fără^a ne convinge de altceva decît că rareori o afir^mație a fost făcută cu mai multă uşurătate. Este adevărat că Maiorescu afirmă că în decursul evoluției limbii cuvintele pierd conținutul lor material sau sensibil, devenind din ce î'n ce mai abstracte, şi că este deci menirea poetului să le învieze prin întrebuințarea figurilor poetice sau să aleagă acei termeni „care cuprind cea mai mare doză de sensibilitate". Este adevărat că această idee apare şi la Vischer, şi apare mai clar tocmai în unele pasaje pe care — nu se ştie bine de ce — Densusianu nu le citează.

„Să ne gîndim — scrie Vischer — că limba la originea ei nu avea nici o denumire nesensibilă', că rînd pe rînd cuvintele au trebuit să-şi transforme semnificația lor sensibilă într-una. intelectuală *(geistig),* față de al căror înțeles metaforic am devenit cu toții închişi *(stumpj)...* Intensitatea şi iuțeala cu care cuvintele se uzează impun necontenit puterea productivă a poeziei" *(Aesthetik* etc, § 850, voi. VI, p. 71).

Dar oare această idee apare^ numai la Vischer ? Aş putea aminti o serie întreagă de esteticieni care în epoca idealismului estetic o introduc în operele lor. Iată pe unul din ei, pe M. Carriere care, în *Estetica* sa, publicată în prima efdiție la 1859, observă fără a avea nevoie să citeze pe cineva : „Rădăcina sensibilă a cuvintelor, simbolismul lor, eflorescenta legată de ele, a devenit adeseori de nerecunoscut în întrebuințarea vieții zilnice, transformîndu-se prea mult în semne conceptuale, tocindu-se prea mult... Limba a devenit prin aceasta abstractă şi prozaică, şi poetul primeşte misiunea^ să redeştepte intuitivitatea originară a limbii şi, împreuna cu simbolismul cuvintelor, să facă din nou sensibilă imaginea lor totală" *(Aesthetik. Die Idee des Schdnen und ihre Verwirklichung im Leben und in der Kunst,* 3 Aufl., 1885, voi II, p. 513-514).

Atît de generală este ideea anulării progresive a caracterului sensibil al limbii şi al întregii gîndiri încît nici H. Taine, filozoful francez care trecuse prin şcoala idealismului hegelian, nu simte nevoia de a aminti pe cineva atunci cînd o exprimă în *Philosophie de Vart,* scrierea sa din 1865. „Caracterul propriu al culturii înaintate — scrie Taine — este de a şterge din ce în ce mai mult imaginile în profitul ideilor. Sub efortul neîncetat al educației, al conversației, al reflexiunii şi al ştiinței, viziunea primitivă se deformează, se descompune şi se 'risipeşte pentru a face loc unor idei vide, unor cuminte bine clasate, unui soi de algebră. Mersul curent al spiritului este de aci înainte raționamentul pur. Dacă revine la imagini n-o ooate face decît cu sforțare, printr-o tresărire bolnăvicioasa şi violentă, printr-un fel de halucinație dezordonată şi primejdioasă... Pronunțați, de pildă, cuvîntul *arbore* în fața unui modern ; el va şti că nu e vorba nici de un cîine, nici de o oaie, nici de o mobilă ; el va situa semnul acesta într-un compartiment distinct şi etichetat al minții sale ; aceasta înseamă pentru noi a înțelege..." etc. *(La peinture en Italie,* în *Philosophie de Vart,* voLI, p. 151-152). ^

O mărturie provenind din cercuri filologice vine să se asocieze acestora. Este aceea a lui W. Wackernagel, autorul uneia din cele mai renumite lucrări de poetică *(Poetik, Rhetorik und Stilistik,* op. post., 1873, 2 Aufl., 1888) provenită din prelegeri ținute încă din 1836. Wackernagel discută care

sînt termenii vrednici ă fi folosiţi de poezie. El tăgăduieşte acest drept al cuvintelor uzuale şi prea mult întrebuinţate care, ,,tocindu-şi efigia printr-o circulaţie continuă, nu ne mai fac conştienţi de originea lor sensibilă şi imaginativă şi nu mai dispun de acea expresie şi impresie sensibilă, necesare stilului poetic" *(op. cit.,* p. 489).

Dar dacă astfel de opinii erau la mijlocul veacului trecut atît de generale, de ce să le atribuim, atunci cînd le aflăm în paginile lui Maiorescu, influenţei lui Vischer ? Astfel de idei nu erau proprii lui Vischer ; ele aparţineau de fapt idealismului estetic din izvorul căruia Maiorescu s-a alimentat împreună cu atîţi contemporani ai săi. Prin astfel de idei estetica lui Maiorescu nu este vischeriană, ci idealistă. Nimic din ce este absolut propriu lui Vischer nu trece la Maiorescu. Dacă totuşi Maiorescu îl va fi. citit pe Vischer, cum lucrul este foarte posibil, el n-a împrumutat din esteticianul german decît ideile cu totul generale, bunurile comune ale epocii.

Pe lîngă aceste idei aplicaţiile lui Maiorescu în genere sînt originale. Totuşi cîteva exemple apar deopotrivă la Vischer şi la Maiorescu. Scrie Maiorescu : „Cînd zic «simt durere», cuvintele sunt numai prozaice, fiindcă-mi dau o noţiune intelectuală, dar nu mă silesc a o întrupa ; cînd zic ^durerea mă cuprinde», locuţiunea a devenit mai poetică fiindcă verbul este mai expresiv sau, cum se zice, mai pitoresc. ^Durerea mă pătrunde, durerea mă săgeată» etc. sunt alte variaţiuni corespunzătoare trebuinţei de sensibilitate în cugetarea aceluiaşi lucru. Si astfel vedem poeţii preferind cuvintelor abstracte pe cele ce exprimă o gîndire mai individuală şi calităţi mai palpabile" *(Critice,* I, p. 9-10).

Exemplul cu expresia durerii apare şi la Vischer. Mai este apoi un exemplu din Sofocle şi unul din Shakespeare *(Macheth)* care apar în ambele texte. Dar cîteva exemple comune pe care le-a adus reminiscenţa şi care alcătuiesc de fapt bunuri de întinsă circulaţie ale literaturii sînt oare suficiente pentru a colora *Estetica* lui Maiorescu cu nuanţe vischeriene ? Rălspunsul nu poate fi decît negativ cîtă vreme fondul lucrurilor nu ne dă altă indicaţie.

Judecată, aşadar, în cadrul timpului său, estetica lui Maiorescu, prima lui estetică, este o construcţie idealistă, atît prin concepţia ei generală asupra frumosului, cît şi prin funcţiunea specială pe care o recunoaşte poeziei. Poezia ca artă a reprezentărilor fanteziei este, în adevăr, un concept idealist. Poezia ca artă a cuvînului este un concept mai nou, pe care a impus-o esteticii mişcarea simbolismului francez. Deosebirea dintre una şi alta, adică dintre ceea ce teoreticienii germani actuali numesc *Dichtkunst,* spre deosebire de *Wortkunst,* provine din natura deosebită a valorilor relevate rînd pe rînd în conglomeratul poetic. Noţiunea poeziei ca artă a imaginilor, *Dichtkunst,* pune mai viu în lumină elementele ei vizuale. Noţiunea poeziei ca artă a cuvîntului, *Wortkunst,* accentuează mai puternic elementele ei muzicale. Fiecare din aceste noţiuni corespunde unei alte experienţe poetice şi se leagă cu cîte o altă sistematizare a domeniului estetic. După toate afinităţile remarcate mai sus nu încape îndoială că noţiunea maioresciană a poeziei aparţine stadiului teoretic şi experienţei idealiste a poeziei, anterioară muzioalizării ei şi concepţiilor teoretice corespunzătoare.

Dar caracterizînd estetica şi poetica lui Maiorescu drept construcţii idealiste n-am obţinut o situare completă a gânditorului român printre curentele vremii sale. Căci idealismul estetic a avut în veacul al X1X-lea o istorie : s-a degajat la început din mişcarea romantismului german, s-a diversificat în idealismul abstract al lui Schelling şi Schopenhauer, şi în idealismul concret al lui Hegel ; a luptat împotriva formalismului herbartian cu Vischer ; s-a popularizat cu Camere, şi înainte de a dispărea şi-a slăbit poziţiile acceptînd elemente psihologiste.

Prima estetică şi poetică a lui Maiorescu aparţin acestei ultime faze a idealismului estetic de nuanţă hegeliană. Căci, dacă frumosul este pentru el, ca pentru toţi esteticienii idealişti, manifestarea în materie sensibilă a ideii, ideea însăşi nu mai înseamnă pentru el decît conţinutul sentimental al conştiinţei. „Ideea sau obiectul exprimat prin poezie — scrie Maiorescu — este totdeauna un simţimînt sau o pasiune, şi niciodată o cugetare exclusiv intelectuală sau care se ţine de tărîmul ştiinţific, fie în teorie, fie în aplicarea practică. Prin urmare, iubirea, ura, tristeţea, bucuria, desperarea, mînia etc. sunt obiecte poetice..." *(Critice,* I, p. 27).

Cu aceasta sîntem însă departe de ceea ce făgăduia formula iniţială a lui Maiorescu. *Ideea* manifestată în materie sensibila nu este ideea hegeliană, logosul universal, conţinutul spiritual al lumii. *Ideea* pentru Maiorescu este numai conţinutul limitat

al conştiinţei umane, în latura ei afectivă. Poezia nu mai are^, pentru gînditorul nostru, o semnificaţie metafizică, ci o simplă semnificaţie psihologică. Ea nu ne prilejuieşte conştiinţa^ în forme sensibile a absolutului, ci cel mult conştiinţa pasiunilor care agită sufletul omenesc. Dar cu acestea nu ieşim din faza idealismului estetic, ci ne apropiem numai de poziţiile lui finale. Din idealism, teoria maioresciană păstrează încă afirmarea conţinutului ca un element esenţial al artei. împreuna cu esteticienii idealismului expirant Maiorescu interpretează însă acest conţinut într-un sens exclusiv psihologic. Ceea ce se poate adăuga este că, judecat în cadrul curentelor europene, Maiorescu este unul dintre cei dintîi care a crezut necesară îndrumarea idealismului hegelian către psihologism. Fr. Jh. Vischer, în *Estetica* sa de la 1846-1857, este încă metafizician. Abia în scrierile sale de bătrîneţe, apărute după^ articolul lui Maiorescu, evoluează Vischer însuşi către psihologism. Aproape însă în acelaşi timp cu autorul român publică J. H. von Kirchimann lucrarea sa : *Aesthetik auf realistischer Grundlage,* 1868, în care vechiul conţinut ideal al artei, despre care vorbise Hegel şi toţi idealiştii, devine un simplu conţinut sentimental, într-o istorie generală a doctrinelor de estetică numele lui Maiorescu ar trebui amintit alături de al lui Kirchmann. Aceasta însă numai în ce priveşte prima contribuţie a lui Maiorescu, căci după aproape douăzeci de ani figura lui de estetician dobîndeşte trăsături noi.

în articolul său din 1885 despre *Comediile d-lui Caragiale,*. învinuirea de imoralitate adusă autorului *Scrisorii pierdute* este respinsă cu motive schcpenhaueriene. O adevărată operă de artă, afirmă Maiorescu, nu poate fi decît morală deoarece înălţarea în lumea ficţiunilor ideale, făcîndu-ne să ne uităm pe noi înşine, cu interesele noastre limitate şi egoiste, atacă rădăcina însăşi a oricărui rău pe lume. „Ficţiunile ideale ale artei — ne va lămuri Maiorescu însuşi în articolul de răspuns la obiecţiunile lui Gherea — sunt aşa-numitele «idei platonice», foarte clar reproduse cu acel caracter al lor în *Estetica.* lui Schopenhauer" *(Contraziceri ?,* 1849, în *Critice,* III, p. 87).-

Maiorescu avusese de altfel grijă să reproducă în *Convorbiri literare* şi în *România liberă* din 1885 pasajele din *Lumea ca voinţă şi reprezentare* a lui Schopenhauer, care întemeiau apărarea lui Caragiale de învinuirea imoralităţii. Dezvoltînd conceptul schopenhauerian ajunge Maiorescu la interesanta

concluzie potrivit căreia nu numai că arta este prin esenţa ei morală, dar că imoralitatea s-ar introduce în cuprinsul ei abia prin preocuparea de a moraliza, o preocupare care ne-ar întoarce în „sfera zilnică a egoismului, unde atunci — cu toată învăţătura de pe scenă — interesele ordinare cîştigă preponderenţă" *(op. cit.* III, p. 52). Nu încape nici o îndoială : contemplaţia estetică înfăţişată drept un factor al culturii morale este un motiv tipic al filozofiei lui Schopenhauer, care vedea în arta un prim moment, înainte de milă şi de asceză, în lucrarea de eliberare a sufletului din constrîngerile voinţei de a trăi.

Schopenhauerian este Maiorescu şi atunci cînd lămureşte mai de aproape, împotriva lui Gherea, în ce constă impersonalitatea poetului, un caracter care se asociază de altfel firesc cu personalitatea lui în forma exprimării artistice. „Poetul adevărat — scrie Maiorescu — este impersonal în perceperea lumii întrucît în actul perceperii obiectului trebuie să se uite pe sine şi să-şi concentreze toată privirea în obiect ; prin aceasta numai obiectul încetează acum de a fi individual mărginit şi devine tip, se înfăţişează *sub specie aeternitatis,* cum zice Spinoza, este o «idee platonică»" *(Contraziceri ?, op. cit.,* III, p. 89-90.)

Curăţată în cea mai mare parte de terminologia originală, părerea aceasta reproduce pe aceea a lui Schopenhauer, pentru care în actul contemplaţiei estetice spiritul nu mai cunoaşte lumea în forma timpului şi a spaţiului la care îl obligă tendinţa voinţei de a se orienta după interesele ei, străbătând din contră la cunoştinţa modelelor generale şi permanente ale lucrurilor : „ideile platonice".

în sfîrşit, schopenhauerian rămîne Maiorescu şi în portretul pe care i-l face lui Eminescu. Am arătat într-un articol publicat cu un deceniu şi jumătate în urmă cum, întocmai ca şi Caragiale sau Slavici, Maiorescu schiţează despre Eminescu un portret tipic, făcut din trăsături generale, printre care datele particulare ale vieţii şi caracterul său ocupă un loc cu totul redus.[1]

„Ceea ce caracterizează mai întîi de toate personalitatea lui Eminescu — scrie Maiorescu — este o aşa de covîrşitoare inteligenţă, ajutată de o memorie căreia nimic din cele ce-şi

[1] *Personalitatea lui Eminescu,* în voi. *Fragmente moderne,* 1925, p. 113 urm.

întipărise vreodată nu-i mai scăpa (nici chiar în epoca alienației declarate)^ încît lumea în care trăia el după firea lui şi fără nici o silă era aproape exclusiv lumea ideilor generale ce şi le însuşise şi le avea pururea la îndemînă. în aceeaşi proporţie tot ce era caz individual, întîmplare externă, convenţie socială, avere sau neavere, rang sau nivelare obştească, şi chiar soarta externă a persoanei sale ca persoană îi erau indiferente" *(Eminescu şi poeziile lui,* 1889, în *Critice,* III, p. 113-114).

în personalitatea lui Eminescu, Maiorescu relevă, aşadar, tocmai acele însuşiri acordate cu caracterizările filozofiei lui Schopenhauer care vedea în geniu un caz de preponderenţă hotărîtă a facultăţilor de cunoaştere asupra voinţei. în portretul moral al lui Eminescu, Maiorescu recunoaşte prin transparenţă calităţile geniului schopenhauerian. Fără teoria geniului în *Estetica* lui Schopenhauer este probabil că judecăţile lui Maiorescu asupra firii lui Eminescu n-ar fi luat aceeaşi formă.

Apreciată în raport cu mişcarea de idei a timpului său, contribuţia estetică a lui Maiorescu ne apare idealist-hegeliană în epoca dintre 1860 şi 1870 şi idealist-schopenhaueriană în* răstimpul de la 1880 la 1890. Substituţia produsă în înrîuririle care au lucrat asupra propriei sale cugetări se explică prin faptul că în intervalul dintre cele două epoci ruina filozofiei lui Hegel n-a încetat să se consume, în timp ce steaua lui Schopenhauer nu contenea să se înalţe. în dezvoltarea cugetării sale, Maiorescu a urmat astfel curentul timpului, deşi, trecînd de la Hegel la Schopenhauer, el oscila între două puncte de vedere destul de opuse. Căci după cum a arătat Ed. von Hartmann în a sa *Die deutsche Aesthetik seit Kant,* 1886, Hegel este reprezentantul unui idealism concret, pentru care frumosul este întruparea ideii în materie sensibilă, în timp ce Schopenhauer este purtătorul de cuvînt al unui idealism abstract, pentru care frumuseţea este reprezentarea ideii pure, a ideii platonice. Acolo unde hegelianul recunoaşte sinteza ideii cu realitatea sensibilă, schopenhauerianul vede modelele tipice şi permanente ale lucrurilor curăţate de toate adausurile impure ale experienţei concrete.

Ieşind de sub influenţa lui Hegel şi trecînd sub aceea a lui Schopenhauer, Maiorescu parcurge distanţa care separă idealismul concret de cel abstract, fără ca nevoia sa de sistematizare să fi fost destul de mare pentru a încerca să introducă o unitate între aceste puncte de vedere deosebite. Dar după cum preluînd unele motive ale idealismului hegelian Maiorescu le dă o coloratură psihologică, tot astfel atunci cînd cugetarea sa dezvoltă teme schopenhaueriene psihologismul său latent nu uită să intervie. Iată-1, de pildă, în articolul despre *Comediile d-lui Caragiale* ^stabilind un principiu : „Aşadar — scrie el — arta dramatică are să expună conflictele, fie tragice, fie comice, între simţirile şi acţiunile omeneşti cu atîta obiectivitate curată încît pe de o parte să ne poată emoţiona prin o ficţiune a realităţii, iar pe de alta să ne înalţe într-o lume impersonală" *(op. cit.,* III, p. 52).

Răsunetele schopenhaueriene ale acestui pasaj sînt incontestabile. Totuşi cînd Maiorescu vorbeşte despre *emoţia* pe care ne-o provoacă ficţiunea realităţii el întrebuinţează un limbaj psihologic care nu este al lui Schopenhauer. Pentru acesta contemplaţia estetică este un act de cunoaştere, nu un prilej de emoţii. Estetica lui Schopenhauer era o dependenţă a epistemologiei, în timp ce după gîndul mai tainic al lui Maiorescu cred că ea ar fi trebuit să se transforme într-un capitol al psihologiei. Lucrul s-a petrecut, de altfel, chiar în timpul ultimei epoci de activitate profesională şi scriitoricească a lui Maiorescu, fără ca prefacerile vremii să fi influenţat într-un fel oarecare. Nici scrierile şi, după cît se pare, nici lecţiile lui nu înregistrau ecoul bogatei mişcări ştiinţifice care îndată după 1890 transforma ideile noastre asupra sentimentului estetic, asupra creaţiei artistice, asupra fenomenului stilurilor şi atîtea alte probleme care alcătuiesc variata ţesătură a esteticii contemporane.

Alături de estetician stă criticul literar. Mulţi dintre cei care au scris despre Maiorescu au recunoscut în el mai mult un critic al culturii decît al literaturii. Şi, fără îndoială, apropiindu-sie de fenomenul literar, Maiorescu o făcea, mai ales în primele lui studii, cu interesul pe care îl merită literatura ca o parte importantă a culturii unui popor. Defectele pe care el le combate în producţia literară provin din neajunsurile culturale ale timpului. Cenzura lui literară face parte dintr-un plan general de ridicare a nivelului cultural. Nu este cazul de a insista aci asupra succesului lui Maiorescu în această direcţie.

Orice cunoscător al istoriei noastre culturak ştie bine că de la data apariţiei primelor studii ale lui^ Maiorescu începe o epocă nouă. Critica lui incisivă şi ironică dezarmează o mulţime de forme ale veleităţii ştiinţifice, literare şi oratorice. O mulţime din megalografii ştiinţifici, din retorii şi limbuţii parlamentari, din poeţii superficiali şi Hpsiţi formă n-au imai îndrăznit să vorbească, să scrie şi să publice de teama ridicolului. Maiorescu a atras rîsul sănătos de partea lui. La popoarele latine scriitorii care au ştiut să-şi asocieze ^ umorul public au avut totdeauna dreptate pînă la urmă. Ironia maioresciană, care este altceva decît sarcasmul lui Heljade, a cîştigat o victorie strălucită, mai întîi în cîteva conştiinţe^ mai luminate, apoi în conştiinţele tuturor. Această fină armă, făcută din oţelul cel mai elastic, lupta pentru o cauză nobilă şi gravă, pentru impunerea sincerităţii, a competenţei, a exactităţii şi măsurii, a adevărului în foncl^ şi a demnităţii în formă. O undă de aticism pătrunde odată cu Maiorescu în cultura noastră modernă care, trezindu-se la viaţă sub zodia romantică, cucereşte abia cu el rădăcinile ei clasice. Rolul binefăcător al lui Maiorescu în îndrumarea culturii noastre nu poate fi nicidecum exagerat. Dar rolul lui de critic literar ? ^

Este adevărat că articolele de critică literară, adică cele consacrate fenomenului literar individual, nu sînt prea^ numeroase. Dar producţia lui Maiorescu nu este abundentă pe nici unul din tărîmurile pe care s-a exercitat. Omul acesta nu iubea nici una din formele excesului, nici aceea a poligrafiei. Convingerea lui adîncă era că un cuvînt cumpătat, spus la timpul lui, preţuieşte mai mult decît o furtună de vorbe rostite în orice împrejurare. Maiorescu nu are apoi nici acea conştiinţă mai nouă a profesionistului literar, a insului trăind la masa lui de scris şi producînd cu regularitatea şi statornicia oricărui meşteşugar. Formula lui aristocratică de viaţă îi impune să slujească literatura fără să i se robească. Instinctele lui îl conduc către slujba conducerii, nu către aceea a comentariului permanent şi subordonat. Din această pricină puţinele articole de critică literară ale lui Maiorescu sînt mari date ale literaturii noastre. Articolul despre Eminescu subliniază cu energie importanţa epocală a poetului şi schiţează pentru o generaţie întreagă liniile generale ale interpretării eminesciene. Articolul despre Caragiale impune definitiv pe acest scriitor. Din generaţia următoare el ştie să recunoască numaidecît metalul nobil în opera unui Octavian Goga, Mihail Sadoveanu, I. Al. Brătescu-Voineşti.

Astfel, dacă oficiul cel mai. de seamă al criticii literare este acela de a recunoaşte şi impune valori noi, nimeni nu l-a împlinit mai bine decît Titu Maiorescu*) Căci în serviciul acestui scop el avea toate însuşirile care desemnează pe criticul literar ^ gustul înnăscut şi rafinat în frecventarea marilor modele, alături de independenţa şi curajul judecăţilor. Gustul lui Maiorescu nu l-a înşelat mai niciodată. Sub semnătura lui nu aflăm mai nici o părere pe care el însuşi ar fi trebuit s-o retragă mai apoi. Căci dacă, de pildă, în articolul despre *Directa nouă*^ 1872, el numeşte alături de Vasile Alecsandri şi alături de tînărul de 22 ani -.Mihail Eminescu, a cărui însemnătate el o resimte din acest prim moment, pe unii scriitori secundari, cum sînt^ Matilda Cugler sau Theodor Şerbănescu, el o face cu deplină conştiinţă că meritele acestora sînt relative cu mediul literar al epocii: „Plăcerea noastră — scrie Maiorescu — şi poate nu e exagerat să zicem : un fel de recunoştinţă pentru producerile literare ale d-rei Matilda Cugler şi ale d-lui Şerbănescu va fi cu atît mai uşor de explicat cu cît ne vom aminti mai mult mijlocul literar în care le aflăm" *(op. cit.,* I, p. 169).

Nuanţa nu trebuie să scape nimănui. Criticul acordă acestora o simplă menţiune. Recunoaşterile totale nu le-a oferit decît scriitorilor cărora nu ar fi trebuit să le retragă niciodată. Şi aceste jecunoaşteri le-a proclamat nu numai cu intuiţia gustului său sigur, dar şi cu independenţa şi curajul caracterului său. Articolul despre *Comediile d-lui Caragiale* a fost publicat curînd după fluierarea piesei *D-ale carnavalului* în sala Teatrului Naţional şi într-un moment în care o parte a presei zilnice se îndîrjea împotriva autorului ei. Cînd gustul public începe^ să se despartă de Vasile Alecsandri şi cînd tinerii scriitori JBarbu Delavrancea şi Alexandru Vlahuţă cred că au nevoie să-l scadă pe Alecsandri pentru a sprijini reputaţia în creştere a lui Eminescu, Maiorescu intervine pentru a restabili criteriile : „In Alecsandri — scrie el — vibrează toată inima, toată mişcarea compatrioţilor săi, cîtă s-a putut într-o formă poetică în starea relativă a poporului nostru de azi... A *lui* liră multicordă a răsunat la orice adiere ce s-a putut deştepta din mişcarea poporului nostru în mijlocia lui.

în ce stă valoarea unică a lui Alecsandri ? în această *totalitate* a acţiunii sale literare" *(op. cit.,* III, p. 69). Curajul şi independenţa lui Maiorescu se afirmă la ocazie chiar împotriva sa însuşi. Astfel, criticul, care afirmase că sentimentul patriotic nu poate deveni materie de artă din pricina caracterului său practic-politie, revine asupra acestei generalizări cînd patriotismul i se prezintă în forma adevărată şi adîncă în poeziile lui Octavian Goga.

Ar fi o interesantă cercetare de făcut în legătură cu natura judecăţilor pe care le formulează Maiorescu în articolele de critică literară. Gînditorul pentru care frumuseţea artistică este manifestarea unei idei în materie sensibilă va urmări atît cuprinsul creaţiilor literare, cît şi forma exprimării lor. Dar cum substanţa de idei şi sentimente a poeziei nu există decît în forma sensibilă care le exprimă şi nu preţuieşte decît în măsura în care aceasta din urma o manifestă cu adevărat, criticul înclină spre părerea că forma literară trebuie să fie obiectul caracteristic al investigaţiei sale. Articolele de critică ale lui Maiorescu acordă astfel o atenţie precumpănitoare elementelor de formă ale creaţiei literare. în articolul despre Eminescu, el surprinde tot ce trece în forma poetului din limba şi literatura populară, care a fost totdeauna în concepţia criticului fundamentul oricărei creaţii culte. Observaţii asupra rimei eminesciene, asupra chipului în care acesta foloseşte cuvîntul familiar şi prozaic, numele propriu sau cuvintele însoţite de forma prescurtată a pronumelui, tot ceea ce va indica mai tîrziu ca un succes al „măiestriei limbistice" completează această primă analiză a formei eminesciene.

Mai bogate sînt observaţiile de aceeaşi natură în raportul academic asupra poeziilor lui Octavian Goga, în care sînt relevate expresia măsurată, asonantele alternînd cu „biruitoarea împerechere" a rimelor neaşteptate, spontaneitatea naivă a formei în contrast cu „paradigmele clasicismului străin" şi cu a lor tradiţie de reguli înţepenite. O interesantă remarcă asupra superiorităţii ritmului românesc, care, dispunînd de o accentuare mai variată a cuvintelor, se caracterizează prin mai multă libertate, este strecurată printre toate acestea. în fine, în paginile consacrate d-lui M. Sadoveanu, criticul laudă „intuiţia exactă" a povestitorului, „adaptarea formelor de exprimare la feluritele împrejurări", sobrietatea stilului, cuvîntul capabil să trezească imaginea plastică, onomatopeia anumitor notaţii, firescul vorbirii, justa gradare a nuanţelor în întrebuinţarea unui vocabular cînd familiar, cînd dialectal. Dar mai presus de toate el laudă caracterul reprezentativ al prozei sadoveniste, darul ei de a înfăţişa societatea noastră pe diferitele ei trepte, un merit pe care îl impunea esteticii implicite a criticului presiunea naturalismului contemporan.

Ce putem spune la sfîrşitul acestor consideraţii asupra lui Maiorescu ca estetician şi critic literar ? Ce putem spune din acest loc a cărui situaţie caracteristică se datoreşte, fără îndoială, precedentului şi exemplului său ? Maiorescu este creatorul esteticii filozofice în cultura noastră. Prin gustul ***şi*** prin virtuţile caracterului său el a devenit pilda invariabilă a oricărei activităţi critice. Desigur, în cursul timpului, estetica n-a putut rămîne aşa cum ne-a prezentat-o el în cîteva studii de mare răsunet. Peste simpla generalizare filozofică ea a simţit nevoia să-şi sporească legăturile cu alte ştiinţe morale conexe, să introducă metode noi, să extindă baza ei de fapte şi experienţe artistice, să se ţină mai strîns în contact cu tot ce-i putea aduce progresul cercetării în alte culturi. Critica literară a resimţit nevoia să devină mai activă, mai militantă, poate ceva mai deschisă formelor noi de expresie. Exigenţele mai recente n-au alterat însă cu nimic puritatea şi înălţimea modelului venerabil al disciplinelor noastre. Ele n-au produs pe nimeni care să-l egaleze în echilibrul gîndului teoretic cu aplicarea lui practică. Poate că în cursul timpului s-au ivit capete mai bogate în idei şi talente critice mai pline de hărnicie. Nimeni n-a purces însă la opera de judecare a literaturii cu o înălţime mai mare de vederi, şi de pe înaltele foişoare ale principiilor sale nimeni n-a privit cu mai multă stăruinţă către fenomenul literar. Astfel, cînd în configuraţia actuală a culturii noastre întîmpinăm de atîtea ori pe teoreticianul abstract figurînd alături de empiristul criticii, nu putem să nu salutăm în echilibrul realizat de Maiorescu nu numai modelul neîntrecut, dar şi ţinta permanentă a năzuinţelor noastre.

1940

NOI IZVOARE ALE ESTETICII LUI MAIORESCU

în *Literatura română şi străinătatea* (1882), observîod că dintre operele literaturii române străinătatea a apreciat cu deosebire pe cele inspirate de împrejurările vieţii noastre sociale, mai cu seamă a vieţii claselor de jos, Titu Maiorescu schiţează o teorie a romanului şi nuvelei în comparaţie cu tragedia pentru a dovedi că, după firea lor însăşi, romanul şi nuvela sînt sortite la înfăţişarea oamenilor în legătură de dependenţă cu mediul lor : „Se ştie — scrie Maiorescu *(Critice,* III, p. 19-20) — şi acest punct se află istudiat în multe tratate de estetică, şi formulat şi de Goethe, că în tragedie persoana principală este mai întîi de toate activă, este izvorul propriu al faptelor^ sale prin care se înlănţuieşte catastrofa finală, şi^ în această activitate problema tragică este cu atît mai clară şi cu atît mai măreaţă cu cît acea persoană este mai puternică, mai puţin strîmtorată prin mărginirea împrejurărilor şi prin urmare mai liberă să lucreze după firea sa individuală. De aceea subiectele tragediei sînt mai ales regii şi eroii, în genere un tip de o puternică individualitate, dar fără nici o mărginire naţională şi afară de orice idee tipică de clasă. în roman şi în nuvelă, din contră, persoana principală este în esenţă pasivă şi, departe de a stăpîni la început împrejurările, este ea stăpînită şi bîntuită de ele şi trece prin conflicte tocmai din cauza întîmplărilor dinafară. De aceea, susţinem acum noi, subiectul propriu al romanului este viaţa specific naţională, şi persoanele principale trebuie să fie tipurile unor clase întregi, mai ales a ţăranului şi a claselor de

jos. Căci. o figură din popor este de la început pusă sub stăpînirea împrejurărilor ca sub o fatalitate, ea toate fi pasivă fără a fi slabă, fiindcă înfăţişează în sine toată puterea impersonală a tradiţiei de clasă, şi totdeodată exprimarea simţirilor şi pasiunilor ei poate fi mai clară, fiind mai primitiv firească şi mai puţin meşteşugită prin nivelarea culturii înalte."

Structura pasajului este limpede. Maiorescu distinge între ceea ce este reproducerea unor păreri străine relative la raportul dintre roman, nuvelă şi tragedie ;^şi între ceea ce este aplicarea personală a acestei teorii, făcută cu scopul de a dovedi valoarea producţiilor literare aparţinînd unui anumit realism popular. în ce priveşte prima parte a pasajului se pune însă o problemă de izvoare. Care sînt tratatele de estetică^şi scriere ale lui Goethe în care amintita teorie este înfăţişată ? Istoria literară nu şi-a pus încă această întrebare şi amintitele izvoare rămîn a fi identificate.

în ce priveşte locul lui Goethe, la care se referă Maiorescu, el se găseşte în *Wilhelm Meisters Lehrjahre* (cartea V, capitolul 7), unde ni se rezumă astfel cuprinsul discuţiei asupra deosebirilor dintre roman şi dramă, purtate de mai multe personaje ale scrierii : „în roman trebuiesc reprezentate cu precădere *sentimente* şi *evenimente* ; în dramă : *caractere* şi *fapte.* Romanul trebuie să progreseze încet, şi sentimentele figurii principale trebuiesc, indiferent de modul în care ar ^face-o, să întîrzie dezvoltarea întregului. Drama trebuie însă să se grăbească şi caracterul figurii principale trebuie să împingă spre final, încît şi ea trebuie reţinută. Eroul romanului trebuie să fie pasiv sau cel puţin să nu fie activ în mare grad ; de la eroul dramei pretindem însă efect şi faptă. Grandison, Clarissa, Pamela, Vicarul din Wakefield, Tom Jones însuşi sînt cel puţin persoane retardatoare, dacă nu pasive, şi toate evenimentele romanelor amintite sînt oarecum modelate după sentimentele eroilor respectivi. în dramă eroul nu modelează nimic după sine, totul i se opune, şi el curăţă sau îndepărtează obstacolele din calea sa, sau cade sub greutatea lor."

Nu încape nici o îndoială că schiţînd amintita teorie asupra caracterului activ al eroului tragic spre deosebire de cel pasiv al personajelor din romane, Maiorescu se referea la aceste observaţii ale lui Goethe. Goethe însuşi, oprindu-se în faţa acestor întrebări, relua o veche problemă. în capitolul al Vl-lea al *Poeticei* sale, Aristoteles se întrebase dacă într-o tragedie

sînt mai importante caracterele sau acţiunea. Cînd în Renaştere, *Poetica* lui Aristoteles este oarecum redescoperită, problema este pusă din nou, şi discuţiilor din acea epocă le-am consacrat unele însemnări în articolul meu *Literatura şi cunoaşterea omului* (în *Viaţa românească,* iunie 1940). în continuarea aceleiaşi discuţii apar acum şi precizările lui Goethe potrivit cărora caracterele sînt mai importante în dramă, în timp ce evenimentele, acţiunea au mai multă însemnătate în poezia epică şi anume în roman, despre care el se ocupă în special.

Comparaţiei dintre eroul tragic şi eroul epic îi consacră şi Hegel, cu concluzii asemănătoare, reflecţiile sale în *Vorlesungen uber die Aesthetik* (în *Werke,* voi. X, 3, 1843, p. 363 urm.), încît acest text poate fi considerat drept unul din acele la care se referă Maiorescu atunci cînd vorbeşte despre „multele tratate de estetică" ce au inspirat ideile sale. „în genul dramatic — scrie Hegel — este vorba ca individul să se dovedească activ în vederea scopului său şi să fie reprezentat tocmai prin această activitate şi prin consecinţele ei. în genul epic dispare însă această grijă pentru realizarea scopului. Desigur, eroii pot avea şi aici dorinţe şi scopuri, lucrul principal rămînînd însă ceea ce li se întîmplă în aceste împrejurări, şi nu acţiunea în vederea scopului."

Pentru exemplificare, Hegel aminteşte cazul aventurilor lui Ulise în *Odiseea,* dovedind astfel că epica pune greutatea pe acţiune, pe evenimente mai mult decît pe caractere. Revenind asupra principiilor, Hegel le afirmă din nou cu toată limpezimea : „în dramă — scrie el — este hotărîtoare voinţa internă, ceea ce ea cere şi trebuie să facă, şi această voinţă internă alcătuieşte temelia permanentă a tuturor evenimentelor constituind acţiunea dramei... în epică însă împrejurările şi accidentele externe au aceeaşi însemnătate ca şi voinţa subiectivă, şi ceea ce omul îndeplineşte ne apare ca ceva aparţinînd unui plan extern, astfel încît acţiunea omenească este determinată şi pusă pe calea ei de complicaţia evenimentelor. Individul lucrează epic nu numai ca om liber, din sine şi pentru sine însuşi, ci stînd în mijlocul unei totalităţi al cărei scop şi fiinţă... constituie nesmintita temelie reală a oricărui individ particular."

Desigur, Hegel nu subliniază cu aceeaşi energie, ca Goethe şi Maiorescu, pasivitatea eroului epic căruia i se recunoaşte

şi o oarecare libertate a voinţei, lucrînd în colaborare cu presiunea evenimentelor externe. Totuşi, în relevarea acestei din urmă componente, absentă din lumea de motive a eroului tragic, se afirmă înrudirea destul de evidentă dintre teoriile lui Hegel şi acele expuse de criticul nostru.

Din estetica lui Hegel alăturarea eroului tragic de cel epic trece în toată speculaţia idealistă asupra artei. Fr. Th. Vischer (în *Aesthetik oder Wissenschaft des Schonen,* 1846, voi. VI, ed. 1923, p. 132) recunoaşte şi el că eroul tragic apare ca „subiectul activităţii proprii celei mai vii", în timp ce, după cum ni se spune mai tîrziu *(ibid.,* p. 180) despre „un erou de roman nu se poate vorbi decît într-un mod ironic deoarece el nu acţionează singur, ci este în chip esenţial punctul mediu, dependent şi elaborator în care se concentrează condiţiile de viaţă ale lumii, puterile conducătoare ale culturii unui timp, maximele societăţii şi efectele împrejurărilor sale."

Consideraţii asemănătoare reapar în toată estetica germană de la mijlocul veacului trecut, dar urmărirea lor mai de aproape este aci inutilă. Cele arătate sînt suficiente pentru a sprijini şi cu acest plus de dovezi afirmaţia, făcută de noi şi altă dată, potrivit căreia estetica lui Maiorescu aparţine curentului idealist al secolului trecut, în ale cărui opere ea a găsit totdeauna principalele ei izvoare.

1942

ÎNȚELEGEREA LUI MAIORESCU

însemnările lui Liviu Rusu despre Titu Maiorescu, apărute în *Viața româneasca* (XVI, 5), reprezintă o contribuție care reține atenția istoriografiei noastre literare mai noi şi au fost recunoscute, ca atare, fie de aceia alăturați concluziilor lor, fie de aceia care, negîndu-le pe acestea, au găsit totuşi în ele prilejul unei înviorări a cercetării. Unul din meritele iui Liviu Rusu este de a fi actualizat controversa şi de a fi prilejuit o confruntare de opinii cu atît mai binevenită, cu cît noua sinteză a *Istoriei literaturii române,* în pregătire la Institutul de istorie literară al Academiei R.P.R., cere elucidarea punctelor obscure şi formarea unor judecăți bine cumpănite, vrednice a fi transmise fondului de idei generale ale generațiilor viitoare.

Cred că pot formula esența controversei Maiorescu prin întrebarea : aparține acest scriitor părții valabile a tradiției noastre de cultură ? A însemnat contribuția lui un moiment al progresului în diferite domenii în care s-a produs ? Este incontestabil că dacă istoria literară nu înseamnă numai însumare de fapte din trecutul literaturii, dar şi explicația, ca şi valorificarea acestora din punctul de vedere al unei epoci actuale, sîntem deplin îndreptățiți să ne întrebăm dacă linia de ascensiune a culturii noastre a trecut şi prin opera lui Maiorescu. Orice epocă priveşte către trecut din punctul ei de vedere şi îşi făureşte, în acord cu acesta, propria ei istorie literară, grupînd faptele şi constituind seriile istorice în felul ei propriu, repartizînd accentele de valoare în acord cu propriile ei îndrumări. Aceste principii sînt valabile nu numai pentru sinteza

generală a unei istorii literare, dar şi pentru fiecare scriitor care a jucat un rol oarecare în trecutul culturii. Cu această îndreptățire punem întrebarea despre felul şi valoarea contribuției lui Maiorescu.

Desigur, Titu Maiorescu a fost un bărbat politic conserya-tor, unul din şefii fracțiunii junimiste a partidului marilor moşieri. Pusă la cale încă din 1863 şi constituindu-se, la început, ca o asociație literară, „Junimea" s-a transformat curînd într-o grupare politică. Maiorescu a întovărăşit şi a susținut această evoluție, punînd astfel un curent literar şi o mişcare de idei sub controlul unui partid politic. Invadarea tuturor domeniilor vieții publice de către strimtele interese ale claselor exploatatoare, reprezentate de diferitele partide politice, a alcătuit unul din aspectele cele mai dăunătoare în trecuta viață publică a României : „politicianismul" — o îndrumare adeseori criticată de Maiorescu, dar căreia el i s-a conformat.

Nu este cu putință a înțelege ideile generale ale lui Maiorescu, filozofia lui socială, fără a le pune în legătură cu aderențele lui politice. Astfel, critica procesului de modernizare a României sau, cel puțin, a ritmului în care se desfăşurase acel proces, condamnarea noilor *forme* ale vieții publice în absența *fondului* corespunzător, menit să le anime şi să le dea realitate, alcătuia expresia teoretică evidentă a tendinței de a frîna sau, în tot cazul, de a nu accelera progresele țării şi, prin urmare, de a menține vechile aşezări împreună cu influența claselor care aveau să se teamă de acele progrese. înfeudarea politică a lui Maiorescu este evidentă nu numai în critica lui generală, în momentul în care aceasta se cristalizase deplin, dar şi în oscilațiile manifestate de dezvoltarea cugetării sale. Tipică din acest punct de vedere este atitudinea lui în problema religioasă şi într-o chestiune de învățămînt legată de aceasta. Astfel, deşi în scrierea de tinerețe publicată în limba germană : *Einiges Philosophische in gemeinfasslicher Form,* 1861, Maiorescu se pronunță pentru o morală laică şi în contra moralei religioase, călăuzindu-se după principiile „stîngii" hegeliene, reprezentate de Feuerbach ; deşi, în acord cu aceste principii, în 1870 el ia atitudine împotriva generalului Christian Tell, ministrul Instrucțiunii publice, care dorea să întrebuințeze preoții ca învățători săteşti, pentru motivul că şcoala trebuie să

rămînă „în sensul culturii moderne care respinge pretutindeni influenţa bisericii", deşi manifestările lui laice şi chiar ateiste sînt numeroase la începuturile sale; mai tîrziu, în 1891, cînd angajamentele lui politice se consolidează, Maiorescu revine asupra vechilor idei printr-o retractare în Senat, aprobînd de data aceasta întrebuinţarea preoţilor ca învăţători pentru noul şi destul de neaşteptatul motiv că sentimentul religios este „singurul interes ideal cu care putem spera să atragem pe ţăranul român către şcoală".

Propunerea răspîndirii culturii în popor, în formele recomandate de sentimentul religios, surprinde, desigur, la cugetătorul care ţinuse să dea, mai înainte, atîtea dovezi ale independenţei sale de gîndire, şi alcătuieşte, fără îndoială, un rezultat al contaminării sale politicianiste. Sentimentul religios n-a fost niciodată real în Maiorescu, nu există nici un document relativ la vreo criză sau reconvertire a lui, ba chiar se pot aduna, din toate momentele biografiei lui, dovezile poziţiilor laice pe care nu le-a abandonat niciodată, dar în timp ce el însuşi era atît de puţin religios îl vedem reeomandînd, la un moment dat, ţărănimii un învăţămînt fundat pe religie pentru motive prea transparente pentru a nu fi recunoscute.

Am grupat toate documentele relative la oscilaţiile lui Maiorescu, în această problemă, în studiul meu asupra „Junimii" din volumul *Istoria literaturii române moderne,* I, 1944 (publicat împreună cu Şerban Cioculescu şi Vladimir Streinu). Scriam acolo în această privinţă : „Laicismul nu va fi de altfel singura tendinţă eliminată în cele din urmă şi absentă din imaginea definitivă a lui Maiorescu. Studiul începuturilor lui se va pune şi în faţa altor manifestări destul de felurite de acelea prin care el şi-a cucerit rolul său istoric."

în acelaşi studiu am arătat că opoziţia, sau cel puţin lipsa lui de simpatie pentru scriitorii generaţiei de la 1848 şi pentru opera de înnoire democratică a ţării, sprijinită de acei scriitori, aparţine curentului ideologic antirevoluţionar, consolidat în epoca Restauraţiei în Franţa şi mai tîrziu. Am schiţat atunci perspectivele de istorie literară contemporană în care ia loc critica lui Maiorescu. Am arătat, în aceeaşi împrejurare, că Maiorescu nu se conduce în judecăţile sale de criterii istorice, ci de criterii filozofice generale anistorice, ceea ce produce ignorarea sau, în cel mai bun caz, condescendenţa din poziţiile superiorităţii proprii pentru scriitori ca Şincai, Petru Maior,

Laurian, Bălcescu, Kogălniceanu, Costache Negruzzi, Gr. Alexandrescu, D. Bolintineanu şi, desigur, şi alţii. Atitudinea lui Maiorescu faţă de aceşti scriitori şi faţă de întreaga mişcare de cultură din epoca progreselor României moderne este o altă manifestare a omului politic conservator, de mai multe ori prezent în judecăţile criticului literar şi ale istoricului culturii.

Cred că trebuie recunoscute cu toată sinceritatea aceste aspecte ale gîndirii şi acţiunii lui Maiorescu, inacceptabile din punctul nostru de vedere, tocmai pentru a elibera atitudinea critică în lucrarea de preţuire a operei lui întregi. S-a făcut observaţia că moştenirea literară a lui Maiorescu nu trebuie însuşită *în bloc.* Principiul este incontestabil, dar el trebuie întregit prin acela că nici respingerea moştenirii amintite nu trebuie să procedeze în bloc, fără discriminările necesare. Istoria, ca şi critica literară, nu se cuvine a fi nici apologetică, nici difamatorie. Justa cumpănire a judecăţii este constitutivă pentru orice apreciere critică serioasă. Ea este şi foarte necesară dacă este vorba a nu sărăci tradiţia de cultură de unele din oîştigurile ei preţioase.

în lumina acestor criterii trebuie recunoscut că alături de aspectele inacceptabile ale activităţii lui Maiorescu există multe altele de o înaltă valoare şi care se rînduiesc pe linia progreselor culturii noastre în secolul trecut. Cum este însă posibil, se pot întreba unii, ca un scriitor care prin partea generală, filozofică a criticii sale a lucrat în sensul fr'înării progresului social să fi dat contribuţii substanţiale şi în direcţia desfăşurării acestui progres ?

Pentru a ilustra această posibilitate, Liviu Rusu citează cazul lui Tolstoi, aşa cum l-a lămurit Lenin în articole renumite. Critic al societăţii vremii lui şi prevestitor al revoluţiei, Tolstoi se leagă prin alte aspecte ale cugetării lui de îndrumări mai vechi ale societăţii ruseşti. El reprezintă deci epoca plină de contradicţii în care opera lui s-a elaborat, dar pentru acest motiv nimeni nu s-a gîndit să elimine pe Tolstoi din tradiţia de cultură a ţării lui şi a omenirii întregi, şi nici să împiedice propagarea scrierilor sale şi a influenţei fericite emanate de ele. Exemplului lui Tolstoi i se pot asocia altele multe din istoria literaturii şi a gîndirii, al lui Voltaire, al lui Goethe şi Schiller, al lui Balzac, al lui Kant şi Hegel, scriitori şi cugetători ale căror opere conţin, deopotrivă, alături de elemente care au

intrat în sinteza culturii actuale, altele rămase în trecut şi devenite neutilizabile. Aş spune chiar că aceasta este situaţia multor din marii scriitori şi filozofi din epoci mai mult sau mai puţin îndepărtate de noi, deoarece atitudinea noastră faţă ele trecut este totdeauna *selectivă.* Asimilarea creaţiilor de cultură ale trecutului presupune un îndoit proces de eliminare şi însuşire, de alegere, aşa cum se întîmplă cu toate formele asimilării, începînd cu cele organice, unde niciodată un aliment introdus în corp în vederea întreţinerii lui nu este reţinut în întregime, ci este separat în elementele lui şi utilizat numai în unele din acestea. Evident, există grade felurite ale *selectării* şi *asimilării;* există adică scriitori şi gînditori din care reţinem părţi mai întinse sau mai puţin întinse ale „moştenirii" lăsate de ei, legate de un anumit moment sau aspect al activităţii lor sau de tendinţa lor profundă şi statornică, faţă de care aspectele purtînd data epocii devin neînsemnate.

în ce priveşte pe scriitorii români, pentru care funcţiunea reconsiderării este în curs de desfăşurare, critica şi istoria literaturii îşi exercită astăzi acţiunea lor selectivă faţă de toţi laolaltă, căci nu există nici unul din ei care ar putea fi însuşit în întregime. în opera tuturor acestor scriitori, fără excepţie, pot fi distinse aspectele legate de trecut, depăşite, pe lîngă cele care se înscriu pe linia progresului culturii şi se leagă de timpul nostru. Aspecte şi contribuţii de felul acestora din urmă sînt numeroase în opera lui Maiorescu. Liviu Rusu a amintit pe unele din acestea, sprijinindu-se pe texte. Altele mai pot fi adăugate.

Astfel s-a arătat, cu drept cuvînt, că deşi Maiorescu a criticat însuşirea prea grăbită a formelor moderne ale vieţii publice, el n-a propus revenirea la aşezările trecutului, ci dezvoltarea fondului sufletesc corespunzător pentru ca acele forme să dobîndească o „realitate simţită". Textele citate în această privinţă sînt pe deplin doveditoare. Trebuie să mai adăugăm că unii dintre socialiştii vremii s-au alăturat criticii maioresciene admiţînd existenţa unor forme lipsite de temeinicie în viaţa culturală a vremii. Dacă în punctul de plecare al problemei semnalate Maiorescu şi socialiştii au coincis este aici o dovadă pentru noi că critica lui Maiorescu nu era injustă şi că în manifestările vieţii publice şi culturale ale vremii lui se puteau constata efectele 'unei iimpnovizaţii şi ale unei superficialităţi care trebuiau criticate pentru a fi remediate. Critica lui Maiorescu a lucrat deci în sensul înălţării culturii, în sensul progresului.

S-a arătat îndeajuns, pentru a nu mai fi nevoie să revenim, îndreptăţirea criticii lui Maiorescu într-o mulţime de alte probleme de cultură ale vremii lui. Astfel, în problema limbii literare, el a combătut latinismul, eliadismul, etimologismul şi a susţinut astfel procesul de împrospătare a expresiei literare dîn izvorul nesecat al vorbirii poporului. Desigur, Maiorescu nu s-a situat singur pe aceste poziţii, în aceeaşi epocă. Acţiunea lui a fost precedată sau a decurs paralel cu aceea a altor teoreticieni ai limbii şi cu a unora din scriitorii de seamă ai vremii, cu aceea a unui C. Negruzzi, Al. Russo, Al. Odobescu, V. Alecsandri, M. Eminescu, Ion Creangă şi a multor altora, dar întemeierea ştiinţifică dată de el curentului şi autoritatea lui personală, foarte puternică în epocă, au contribuit la impunerea unei directive în lipsa căreia creaţia literară ar fi alunecat către artificialitatea vizibilă în unele din scrierile minore ale vremii.

Normalizarea culturii prin *popor* este una din directivele constante ale lui Maiorescu. Din această directivă derivă înalta preţuire acordată de el poeziei populare, recomandarea *realismului popular în literatură,* ideea că scriitorii români nu pot intra în literatura universală decît prin opere inspirate din viaţa poporului, idee derivată din recunoaşterea ţărănimii ca „singura clasă reală" în societatea românească a vremii lui : o observaţie pe care Maiorescu o face în 1868 (în articolul *In contra direcţiei de astăzi în cultura română),* adică într-un moment anterior primelor organizări ale muncitorimii urbane, dar pe care n-o va amenda nici mai tîrziu, nici atunci cînd aceste organizări iau naştere şi găsesc în C. Dobrogeanu-Gherea un spirit capabil să îmbrăţişeze cauza tuturor exploataţilor vremii, a ţărănimii şi muncitorimii în acelaşi timp. Această limitare a lui Maiorescu nu trebuie totuşi să ne ascundă meritul lui relativ. Trebuie deci spus că deşi directiva naţională şi populară în literatura română se formase înainte de Maiorescu, ea trece neapărat şi prin el pentru a ajunge la grupările literare care au formulat un program către sfîrşitul secolului al XIX-lea şi începutul secolului nostru şi în sînul cărora s-au format şi au găsit un teren de manifestare scriitori

ca Slavici, Vlahuţă, Delavrancea, Coşbuc, Popovici-Bănăţeanu şi alţii.

Nimeni nu va putea scrie capitolul consacrat curentului naţional şi popular în literatura română fără a ţine seama de contribuţia lui Maiorescu.

Adept al curentului amintit, susţinător cu imare prestigiu al acestei îndrumări, Maiorescu a luptat însă împotriva degenerării lui şovine. Există în această privinţă pagini revelatoare ieşite din pana lui Maiorescu, ca aceea pe care o împrumutăm aici articolului *Contra şcoalei Bărnuţiu* (1868) :

„Naţionalitatea — scrie Maiorescu — dacă acest cuvînt vrea să aibă un merit şi o valoare, nu poate fi un pretext care să ascundă lenea şi barbaria, şi ţinta noastră în viitor nu este de a ne păstra numai limba, şi sîngele, şi teritoriul brut, fără altă aspiraţie mai nobilă... Limba, şi sîngele, şi teritoriul sunt elemente preţioase ca mijloc spre un scop mai înalt, şi acest scop nu poate fi altul decît progresul civilizaţiei omeneşti prin toleranţă şi ştiinţă, prin bunăstare materială >şi morală potrivită totdeauna cu gradul culturii unui popor. Dar a susţine mijloacele prin un sistem care nimiceşte scopul este cea mai absurdă din toate rătăcirile politice ce se pot închipui."

înţeleptele cuvinte, dacă n-ar fi fost atît de deseori uitate, ar fi putut să ne scutească de multe episoade înjositoare şi dăunătoare ale vieţii politice în trecuta orînduire, dar ele au rămis ca o rezervă ideologică, susceptibilă a fi reluată şi fructificată îndată ce condiţiile obiective au îngăduit-o. Aceleaşi cuvinte, ca şi unele asemănătoare, prin afirmarea poziţiilor civilizaţiei, au prilejuit acuzaţia de „cosmopolitism" îndreptată împotriva lui Maiorescu încă din epoca lui, acuzaţie reluată în chip destul de surprinzător tocmai de unii din acei pe care ne-am fi aşteptat să-i aflăm alături de critic, cel puţin în această privinţă.

Om al civilizaţiei moderne, el caută s-o dezvolte în ţara noastră atît prin criticile, cît şi prin realizările lui constructive. Ca ministru al Instrucţiunii publice, în 1875, el introduce în şcolile secundare învăţământul limbii şi literaturii naţionale, în acord cu întreaga direcţie a gîndirii lui. în timpul aceluiaşi ministeriat el creează primele „gimnazii reale" dînd astfel un impuls necesar învăţămîntului ştiinţelor exacte şi naturale

şi creînd temelia formării personalului ştiinţific şi tehnic de care modernizarea României avea nevoie.[1]

Om modern este mai cu seamă Maiorescu în întreaga lui acţiune literară pe care nu putem să n-o înscriem pe linia progreselor. Nu voi discuta aici principiile estetice ale lui Maiorescu, aşa cum am făcut atunci cînd am cercetat izvoarele lor sau locul deţinut de ele în mişcarea de idei a secolului ai XlX-lea.[2] Desigur, aceste principii sînt contestabile prin tendinţa vădită de ele de a izola creaţia de artă de viaţă şi de societate. Totuşi criticul a amendat aceste principii odată cu dezvoltarea gîndirii sale şi nu s-a simţit niciodată stînjenit să recunoască valoarea unei producţii ele artă cu multe implicaţii sociale cînd aceasta se organizase, după cum se şi cuvenea, în forme înalte de artă, cum s-a întîmplat în cazul lui Caragiale, Goga sau Sadoveanu, recunoscuţi de el cu toată patrunderea, şi încă din primul moment. Apoi, printre contemporanii lui, Maiorescu ne înfăţişează una din conştiinţele estetice cele mai înaintate, ceea ce îi permite să surprindă, în producţia literară a vremii lui, formele inferioare ale expresiei şi să le compromită prin ridiculizare. Nici unul din exemplele citate în articolul O *cercetare critică asupra poeziei române de la 1867* nu este recuperabil, şi toate împreună au fost vrednice a fi încredinţate rîsului public.

Critica lui Maiorescu a lucrat deci î'n sensul înălţării gustului artistic al vremii lui. Şi dacă o astfel de înălţare iace şi ea parte din progresul general al unei societăţi, cum lucrul pare cu totul evident, cred că istoria literară de astăzi trebuie să-l recunoască drept o contribuţie pozitivă. Gustul artistic atît de înaintat al lui Maiorescu i-a permis să recunoască şi să promoveze pe toţi scriitorii de seamă ai vremii lui, chiar de la începuturile lor, pe Eminescu şi pe Caragiale, pe Creangă, pe Slavici şi pe Coşbuc, pe Goga, Sadoveanu, Brăteseu-Voineşti şi Duiliu Zamfirescu. Toţi aceşti scriitori s-au dezvoltat în legătură cu Maiorescu, cel puţin într-unui din momentele carierei lor, şi nu este cu putinţă a le întocmi biografia fără a nu ţine seama de rolul jucat de Maiorescu în impunerea

[1] Asupra legislaţiei şcolare a lui Maiorescu, vd. articolul meu : *Liceul românesc. Legi şi proiecte de legi relative la organizarea învăţământului secundar,* în *Arhiva pentru ştiinţa şi reforma sociala,* 1927.

[2] Vd. *Influenţa lui Hegel în cultura româna,* 1933, şi studiile consacrate lui Maiorescu, în *Trei critici literari,* 1931.

creației lor. Dacă menirea criticii literare este să recunoască valorile contemporane și să cîștige pentru ele prețuirea generală, nu i se poate contesta criticului Maiorescu, nici din acest punct de vedere, o acțiune pozitivă în epoca lui.

Uneori mi-am spus că pentru a înțelege bine^ și a situa potrivit personalitatea și opera lui Maiorescu în istoria culturii este necesară compararea lui cu alți scriitori și^ intelectuali ai vremii, ca și cu alții care le-au premers. In lumina acestei comparații se poate spune că unii dintre oamenii de cultură ai fazelor mai vechi ale istoriei noastre, un Miron Costin, un Dimitrie Cantemir, un Nicolae Milescu, un Constantin Cantacuzino și alții au fost personalități^ mai închegate, mai armonioase decît acele care apar odată cu începuturile culturii noastre moderne. Toți acei scriitori porneau dintr-o tradiție consolidată își beneficiau de temeinicia unei culturi experimentată de multe secole. Cînd acea veche tradiție,^odată cu ascensiunea burgheziei, a trebuit să fie abandonată și intelectualii români au intrat în școala culturii moderne a^apărut un tip de intelectual mai nesigur de sine, mai puțin stăpîn pe izvoarele culturii lui, mai puțin^armonios în manifestările sale.

O figură caracteristică pentru noua situație este Ion Eliade Rădulescu, un intelectual mișcat de o vastă curiozitate, foarte harnic, plin de îndemnuri noi, dar mai puțin echilibrat în manifestarea lui, fără îndestulător simț ontic, propunîndu-și teme peste puterile lui, făcînd să eșueze inițiative cărora nu le lipsea grandoarea atunci cînd își propunea să realizeze vaste sinteze critice, filozofice sau poetice. în cazul lui Eliade Rădulescu vedem, ca printr-o lentilă măritoare, pe cel al multor intelectuali din aceeași vreme sau chiar din epoca următoare. Sînt erudiții fără temeinicie, „retorii" și^„limbuții" tribunei parlamentare, improvizatorii de sisteme lingvistice și sociale, gazetarii care pocesc limba, poeții fără vocație, toți neadaptații culturii moderne împotriva cărora s-a exercitat ironia lui Maiorescu. Față de toți aceștia, Maiorescu reprezintă unul din primele succese depline ale asimilării acestei culturi, fără nici o stînigăcie în manifestarea lui, răspunzîmd totdeauna cu puteri echilibrate la sarcinile pe care și le-a asumat.

Dispunînd de o solidă cultură clasică și modernă, generală și specială în domeniul filozofic, literar și lingvistic, de întregul orizont al vremii în care s-a format, Maiorescu nu este singurul în vremea lui, dar este unul din cei dintîi în care

noua ^cultură adusă în țara noastră de dezvoltarea socială și-a găsk o întrupare deplină și armonioasă. Spunînd aceasta, trebuie^ să adaug îndată că armonia desăvîrșit închegată a personalității lui Maiorescu, privită din alt punct de vedere, apare ca o formă închisă, inaptă pentru înnoire, astfel încît criticul îndată ce s-a găsit nu a mai evoluat, nu și-a mai îmbogățit cultura, n-a urmărit progresek cercetării moderne, nu s-a oprit în fața unor teme noi. I-a lipsit oarecum elanul și entuziasmul creator. Perfecțiunea formulei lui era oarecum lipsită de perspective.

^ A fost însă un scriitor de o rară vigoare prin proprietate, prin concizie lapidară, prin ironie caustică. A fost unul din cei mai buni scriitori români ai secolului al XlX-lea. însușirile scriitorului se împerecheau cu acele ale oratorului de catedră, și prin unele din mijloacele lui au folosit din darurile acestuia din urmă. Despre răsunetul în epocă al lecțiilor lui Maiorescu ne mărturisesc multe izvoare contemporane, de pildă scrierea memorialistică a lui Gala Galaction : *La răspîntie de veac,* unde este notată marea animație din jurul catedrei maioreseiene. Din practica oratoriei de catedră au trecut în scrisul lui Maiorescu bogatele amplificări ale ideilor, ritmul discursului său.^ Stilul lui este caracterizat mai ales prin formularea lapidară, astfel încît expunerea lui se concentrează la tot pasul în maxime și aforisme care, chiar desprinse din context, reprezintă un prețios material de observații asupra vieții morale, intelectuale și sociale. Uneori s-a consacrat anume genului aforistic și cred că a făcut-o pentru întîia oară în literatura română. Prin însușirile sale de scriitor, Maiorescu a devenit creatorul stilului de idei în literatura noastră. Desigur, n-a dat multe opere filozofice. Cercetarea lui nu se distinge printr-un avînt deosebit. Inhibiția intelectuală, care făcea parte din formula personalității lui, l-a împiedicat să abordeze marile probleme ale filozofiei și să dea răspunsuri în legătură cu ele. Fondul lui de idei generale n-a fost astfel prea bogat. Dar expresia acestor idei reprezintă o cristalizare atît de completă încît este greu a clinti vreunul din elementele ei, și întregul primește reflexul unei mari clarități, al unei evidențe energice și constrîngătoare. Aceste virtuți ale stilului maiorescian apar nu numai *în Critice,* dar și în *Logica* sa care, pentru aceste motive, aparține nu numai istoriei filozofiei românești, dar și istoriei

literaturii ca un document al progreselor expresiei ideilor în ultimele decenii ale secolului al X1X-lea.

în această cumpănire a limitelor şi a meritelor lui Maiorescu cred că un cuvînt trebuie spus şi despre devotamentul pe care l-a arătat, de-a lungul întregii lui cariere, cauzei literare. A fost sfătuitorul mai multor generaţii de scriitori. Citea cu atenţie manuscrisele ce i se încredinţau, cîntărind ^fiecare cuvînt, judecîndu-l după efectul lui artistic şi împărtăşind pe tinerii care veneau să ceară îndrumare de la el din bogata lui experienţă literară. Va trebui să se arate odată tot ce i-au datorat, la începuturile lor, scriitori ca Duiliu Zamfirescu, Brătescu-Voineşti, Panait Cerna. însemnările lui pe unele din manuscrisele şi publicaţiile vremii dovedeau urma atenţiei cu care criticul le examina. S-a interesat şi de soarta personală a scriitorilor pe care ajunsese să-i^preţuiască. Slavici s-a bucurat de atenţia lui statornică încă înainte de strămutarea la Bucureşti şi mereu de atunci înainte. Este remarcabil gestul invitării lui Caragiale la Viena, în aprilie *1*879, „întîia privire asupra civilizaţiei pentru el", cum notează în *Însemnările zilnice. A* susţinut tot timpul creaţia lui Caragiale, şi după ce acesta este fluierat de către o clică liberală îi acordă cunoscuta prefaţă a volumului de *Teatru* din 1889, care defineşte clasicitatea marelui scriitor.

A fost prietenul şi sprijinitorul statornic al lui Eminescu în vremea studiilor acestuia în străinătate, şi mai tîrziu, în diferitele funcţiuni care i-au fost încredinţate, îl adăposteşte în casa sa de la Bucureşti, şi cînd poetul se îmbolnăveşte se ocupă de îngrijirea lui. Cînd Eminescu îşi revine şi întreabă cui datoreşte asistenţa primită obţine un răspuns pe care nu-l putem citi fără emoţie :

„Bine, domnule Eminescu — îi scrie Maiorescu — suntem noi aşa străini unii de alţii ? Nu ştii d-ta iubirea şi (dacă-mi dai voie să întrebuinţez cuvîntul exact, deşi este mai tare) admiraţia adeseori entuziastă ce o am eu şi tot cercul nostru literar pentru d-ta, pentru poeziile d-tale, pentru toată lucrarea d-tale literară şi politică ? Dar a fost o adevărată expioziune de iubire cu care noi toţi, prietenii d-tale *(şi numai aceştia)* am contribuit pentru puţinele trebuinţe materiale ce le reclama situaţia. Şi n-ai fi făcut d-ta tot aşa din mult-puţinul ce l-ai fi avut cînd ar fi fost vorba de orice amic, necum de un amic de valoarea d-tale ?"

Astfel scriitorul care a dat rareori expresie emoţiilor sale şi proclama maximele rezervei şi discreţiei, cum ne încredinţează lectura *Aforismelor,* ne permite acum să strecurăm o privire şi către sensibilitatea lui umană.

A sosit momentul să repet întrebările puse la începutul acestor însemnări : aparţine Maiorescu părţii valabile a tradiţiei noastre de cultură ? A însemnat contribuţia lui un moment al progresului în diferitele domenii în care s-a produs ? Desigur, răspunsul complet la aceste întrebări nu poate fi dat decît printr-o^cercetare întinsă, faţă de care puţinele însemnări de faţă nu alcătuiesc decît o indicaţie.

Dar, reluînd întrebările amintite, reamintesc, mai întîi, ce nu mi s-a părut asimilabil din opera şi activitatea în genere a lui Maiorescu : om politic conservator, criticul *Convorbirilor literare* n-a arătat rezistenţă faţă de partidul politic din care făcea parte, şi activitatea lui n-a fost scutită de acomodări şi compromisuri. Critica lui, în partea ei generală, a fost unul din factorii de frînare a progresului social în epoca în care s-a exercitat. Atitudinea lui faţă de scriitorii generaţiei de la 1848 a contribuit la menţinerea lor în umbră şi a limitat, într-o vreme destul de lungă, buna lor influenţă. Lipsa criteriului istoric a alterat imaginile istoriei literare pentru perioada primelor noastre progrese. Deşi a arătat preţuire pentru ţărănime n-a întrezărit îşi cu atît mai puţin n-a ajutat dezvoltarea muncitorimii oraşelor, cum lucrul era posibil, după cum ne-o dovedeşte exemplul lui Gherea, personalitate formată de aîtfel în alte împrejurări, cu cincisprezece ani mai tînăr decît Maiorescu, intrat în acţiunea literară într-un moment ulterior şi dispunînd, în unele privinţe, de izvoare mai noi clecît contrazicătorul lui. Mai trebuie adăugat că forma personalităţii lui Maiorescu vădeşte ceva închis, opus mai întîi progresului propriu.

Dar, cu toate aceste limitări, există multe alte aspecte pozitive, de o valoare netăgăduită, în opera şi acţiunea lui Maiorescu : A fost unul din reprezentanţii curentului naţional şi popular în literatură. A avut atitudinile, confirmate de viitor, în problema limbii literare, a folclorului, a îndrumării literaturii către realismul popular. A exercitat o critică justă, cu rezultate apreciabile, în direcţia combaterii unei culturi neasimilate. A reprezentat el însuşi unul din primele succese româneşti ale însuşirii depline a culturii moderne de care dezvoltarea ţării

nu se putea dispensa. A stabilit astfel un nivel mai înalt al exigenței față de intelectualul român. A susținut pozițiile civilizației și s-a rostit curajos atunci cînd aceste poziții erau amenințate. A contribuit în mare măsură la dezvoltarea gustului artistic. A fost un mare scriitor, un profesor influent și i se datorește lui, în multe generații, răspîndirea cunoștințelor mai înalte și trezirea aptitudinii pentru reflecția filozofică. A recunoscut și a sprijinit toate talentele de seamă apărute în timpul lungii lui cariere. A arătat devotament pentru cauza literaturii îndrumînd pe tineri și căutînd, după mijloacele lui, să le fie de.folos.

Influența lui în epocă a fost atît de activă și s-a produs în atîtea împrejurări, în legătură cu atîtea probleme, încît nu este cu putință a scrie istoria literaturii și a culturii românești în a doua jumătate a secolului al XIX-lea fără a ține seama de contribuția lui. Influența lui Maiorescu a lucrat în sensul temeiniciei ; a descurajat mediocritatea și a făcut imposibilă farsa culturală. Reputațiile dărîmate de el nu s-au mai putut reface. Admirăm și astăzi verbul lui critic, sobru și incisiv, demnitatea în polemică, de la care nu s-a abătut niciodată, prin evitarea oricărui atac personal, prin menținerea în singurul plan al ideilor. Acțiunea criticii culturale a lui Maiorescu a fost salubră. Mi se pare de netăgăduit că dacă opera și acțiunea lui n-ar fi existat ar fi lipsit un factor prețios din dezvoltarea modernă a literaturii și culturii noastre. Direcția progresului nostru a trecut și prin Maiorescu.

Cred că rezultatul cel mai însemnat care poate fi așteptat de la discuția purtată de la o vreme, în presa literară, asupra lui Maiorescu este eliminarea controversei în sensul acceptării fără rezerve sau a contestării totale a operei lui. Lucrarea de cumpănire care se exercită față de scriitorii noștri din trecut a căror operă conține măcar o latură pozitivă nu i se poate refuza nici lui Maiorescu. Opera lui nu se cuvine a fi nici exaltată, nici negată. Trebuie studiată, și înfățișînd-o tineretului și publicului mai întins, prin editarea ei îngrijită, trebuie^ sustrasă echivocului și pusă în măsură de a fi asimilată după cuviință, cu atît mai bune motive cu cît starea generală de cultură, mai înaltă astăzi decît în trecut, va ști să rețină și să folosească părțile pozitive ale influenței emanate de ea, atît de numeroase și însemnate.

1963

PERSONALITATEA LUI EMINESCU

Amintirile de curînd apărute ale d-lui I. Slavici aduc, printre altele, o interesantă contribuție pentru cunoașterea deprinderilor și personalității lui Mihail Eminescu. Cum d-l Slavici reține mai mult esențialul decît întîmplătorul, și cum jocul amintirii sale se întregește printr-o ușoară pornire de a generaliza, despre portretul lui Eminescu, desemnat cu acest prilej, se poate spune că are valoarea unei plăsmuiri tipjce. E un portret rînduit printre modelele clasice. Artistul a lăsat deoparte accidentul fizionomiei, și penelul său n-a fost călăuzit decît de dorința de a pune în lumină latura general omenească a personajului pe care-l avea în față. Nici o clipă nu se ivește astfel, în această sobră descriere, urma vreunui sentiment de omenească dragoste sau de emoționată îngăduință pentru slăbiciunile eroului, dar nici condamnare nu se rostește vreodată, ci singură pasiunea intelectuală pentru *ideea* pe care modelul o întrupează. Cînd după amintiri și caracterizări, autorul ajunge să dea glas simțămîntului său, el deplînge moartea care a întrerupt un proces mai înainte ca din el să se fi cristalizat rezultate definitive, sau ne înfățișează farmecul intelectual pe care apropierea și înrîurirea acelui om extraordinar îl trezea în semenii săi.

Această disciplină în descriere este în primul rînd îndreptățită de împrejurarea că Eminescu a fost un om genial și de convingerea pe care și Titu Maiorescu o exprima altă dată că semnul geniului este tocmai *impersonalitatea.*

Ce ne putem întreba, aşadar, cu privire la omul a cărui întîmplătoare figuraţie în lume rămîne un detaliu nesemnificativ, chiar cînd găsim aci terenul unor nesfîrşite trăsături romantice, ce altceva ne putem întreba decît dacă a avut sau nu această orientare impersonală a spiritului ? Aceasta era convingerea „Junimii" cu privire la rostul şi funcţiunea geniului, şi despre portretul, eminescian pe care-l schiţează d-l L Slavici se poate spune că reprezenta punctul de vedere al renumitei societăţi literare.

Pentru că acest punct de vedere este consecvent aplicat, el este şi bun. Un critic poate cu toate acestea să-şi exprime regretul că viaţa şi personalitatea lui Mihail Eminescu, în genere atît de puţin şi de rău cunoscută, n-a fost nici de data aceasta obiectul uneia din acele copioase descrieri prin care circulă suflul vieţii paradoxale şi contradictorii, material viu şi cu neputinţă de a fi sistematizat, din care generaţiile succesive, ale altor popoare, scot elementele fizionomiei în devenire a scriitorilor lor naţionali. Caragiale, la care d-l Slavici observă înclinaţia pe care şi-o recunoaşte şi sie : „să se uite la cei ce îi trec prin faţă ori stau în preajma vederii lui, să scruteze mutre, să prindă gesturi şi atitudini", Caragiale, incomparabilul caracterizator, ar fi devenit poate autorul povestirii pe care o dorim, deşi atunci cînd a avut ocazia de a o face el ne-a dat numai convenţionalul portret din *Nirvana.*

Tocmai ideea, incontestabilă, că Eminescu a fost un om genial a împiedicat pînă acum caracterizarea poetului prin elementele relative ale vieţii lui. Evocîndu-l pe Eminescu, Caragiale ne prezenta de fapt portretul unui tînăr genial, cu predispoziţiile tipice pe care i le atribuia romantismul, un fel de Chatterton trăind în închipuire, cu o pronunţată inaptitudine pentru viaţă, suferind de mania circulară: cînd exuberant, şi cînd abătut de moarte. în acelaşi fel d-l I. Slavid pare a alege printre amintirile sale numai acelea care îi confirmă vederile despre firea omului superior, în aşa fel încît amintirile pe care ni le înfăţişează alcătuiesc mai degrabă o teorie a geniului decît prezentarea unui om viu. Şi d-l Slavici ne-a dat aşadar un portret tipic, numai că modelul care i-a plutit în faţa ochilor n-a fost acela pitoresc al romantismului, ci unul împrumutat înţelegerii idealiste a însuşirii geniale şi pe care îi foloseşte deopotrivă cu Titu Maiorescu. Ne-a fost cu neputinţă, citind cartea d-lui I. Slavici, să nu ne amintim de articolul pe

care Maiorescu îl scria cu treizeci şi cinci de ani înainte. Cele două scrieri ne-au făcut impresia că se întregesc, una, aceea a lui Maiorescu, reducîndu-se la generalităţi, cealaltă adăugînd puţine amănunte concrete.

De ce numărul acestor amănunte e mic, şi n-ar fi fost interesant să fie altfel, ne lămureşte Maiorescu cînd scrie : „Viaţa lui externă e simplă de povestit, şi nu credem că în tot decursul ei să fie avut vreo întîmplare dinafară o înrurire mai însemnată asupra lui. Ce a fost şi ce a devenit Eminescu este rezultatul geniului său înnăscut, care era prea puternic în a sa proprie fiinţă încît să-l fi abătut vreun contact de la drumul său firesc".

Geniul fiind înzestrat cu o mare putere de autodeterminare, amănuntele întâmplătoare ale vieţii sale sînt lipsite de însemnătate. „Ceea ce caracterizează mai întîi de toate personalitatea lui Eminescu — scrie Maiorescu — este o aşa de covîrşitoare inteligenţă, ajutată de o memorie căreia nimic din cele ce-şi întipărise vreodată nu-i mai scăpa... încît lumea ideilor generale ce şi le însuşise le avea pururea la *înâcmîn^.* în aceeaşi proporţie tot ce era caz individual, întîmplare externă, convenţie socială, avere sau neavere, rang sau nivelare obştească, şi chiar soarta externă a persoanei sale ca persoană îi erau indiferente."

Aceste constatări generale sînt pe deplin confirmate de cele ce-şi aminteşte d-l Slavici. La Viena, unde se întîlnesc pentru întîia oară cei doi prieteni, Eminescu dovedeşte că „citise mult... cu deosebire largi îi erau cunoştinţele în ceea ce priveşte literatura tuturor popoarelor, istoria universală şi cea română îndeosebi, filozofia tuturor timpurilor şi limbile clasice şi cea română".

Că pe Eminescu nu-l interesau cazurile individuale, care am văzut că atrăgeau atenţiunea pasionată a lui Caragiale, şi că lumea sa rămînea aceea a ideilor generale, ne-o spune şi d-l Slavici : „Eminescu n-avea ochi pentru asemenea amănunte din lumea în mijlocul căreia se afla. Orişicît de multă lume şi orişicît de mare gălăgie ar fi fost împrejurul lui, el nu se abătea de la cele ce se petrec în sufletul său... şirul gî^dirilor nici în mijlocul celei mai mari gălăgii nu şi-l pierdea, şi discuţiu*iea odată începută o urma cu aceeaşi limpezime în toate împrejurările."

Indiferenţa pentru soarta sa o face Maiorescu să se îmbine cu darul simţirii reprezentative ; cînd, întrebîndu-se dacă Eminescu a fost nefericit, răspunde : „Nu ! Ce e drept, el era un adept convins al lui Schopenhauer, era, prin urmare, pesimist. Dar acest pesimism nu era redus la plîngerea mărginită a unui egoist nemulţumit cu soarta sa particulară, ci era eterizat sub forma mai senină a melancoliei pentru soarta omenirii îndeobşte". Tot astfel d-l Slavici observă indiferenţa poetului : „Ceea ce noi numim sentimentalitate nu exista pentru dînsul. El n-avea slăbiciuni pentru nimic" ; după cum subliniază în acelaşi chip caracterul reprezentativ al simţirii sale : „Flămînd, zdrenţuit, lipsit de adăpost şi răbdînd la ger, el era acelaşi om senin şi veşnic voios, pe care-l ating numai mizeriile mai mici ale altora. întreaga lui purtare de grijă era, deci, numai pentru alţii care, după părerea lui, nu puteau să găsească în sine înşişi mîngîierea pe care o găsea el în privirea lumii ce-l înconjura."

Impersonal, abstract din lumea aceasta, mărginindu-se în universul fără margini al gîndirii, se pot prevedea amănuntele trecerii lui Eminescu printre oameni. Mai întîi dezordinea vieţii sale fizice pe care nici Maiorescu, nici d-l Slavici nu uită s-o amintească şi s-o deplîngă. Dezordine care nu se însoţeşte însă cu nici o apucătură excesivă, după cum, cel puţin într-o împrejurare, îl corectează d-l Slavicii pe Maiorescu, ca atunci cînd respinge părerea răspîndită că Eminescu ar fi abuzat cîndva de băuturi alcoolice. în. asemenea măsură se încredinţase poetul lumii abstracte a ideilor încît existenţa sa decurge mai mult în puritate, iar cînd legătura cu d-na Veronica Miele degenerează şi devine o greutate şi o primejdie pentru neprihănita sa viaţă de studii el rupe legătura şi, cu un sentiment de uşurare, se destăinuieşte prietenului: „în sfîrşit, am scăpat".

Nevoia de concentrare este atît de mare încît îi este nesuferit chiar binele ce i se face de teama recunoştinţei cu care trebuie să răspundă. Două săptămîni după ce Maiorescu îl adăpostise, el părăseşte locuinţa şi declară : „Mă înăbuşă bunăvoinţa de care nu sînt în stare să mă fac vrednic". Vrea să fie lăsat în pace şi de aceea se arată ca „un fel de copil cuminte care rămîne unde-l pui, face tot ceea ce îi zici şi bagă în toată clipa de seamă ca nu cumva să supere pe cineva".

îndîrjire nu cunoaşte decît pe terenul discuţiilor unde, dacă e contrazis, răspunde scurt şi răspicat. Treburile practice le tratează cînd cu indiferenţă şi cînd cu umor. Cînd e vorba să se mute de la Iaşi la Bucureşti descoperă că-i lipsesc cele cîteva sute de lei necesare transportului, şi, într-o scrisoare, îşi enumera greutăţile cu un accent grotesc care aminteşte începutul din *Sărmanul Dionis* : „Am şi bagaje : cărţi, manuscripte, cioboate vechi, lăzi cu şoareci şi molii, populate la încheieturi cu deosebite naţionalităţi de ploşniţe. Cu ce să transport aceste roiuri de avere mobilă în-sensul larg al cuvîntului ?"

Dar toate aceste nevinovate detalii nu vin decît să verifice şi să întărească cele ce s-au spus din capul locului despre felul impersonal al poetului. Toate acestea sînt detalii ţipice.

înţelegem de ce atît Maiorescu, cît şi d-l Slavici schiţează un portret al poetului în care principală şi aproape unică trăsătură este desfacerea de cele lumeşti. Schopenhauer, a cărui concepţie este hotărîtoare asupra celor doi scriitori, este cel dintîi care a recunoscut semnul personalităţii geniale în capacitatea de a se elibera de frînele voinţei practice pentru ca, devenit „pur subiect de cunoaştere", să contemple „ideile platoniciene", originalele eterne ale lucrurilor.

Aceasta este însuşirea pe care şi Maiorescu, şi d-l Slavici au observat-o la Eminescu. O trăsătură întîlnită la orice om care îşi închină viaţa studiului şi meditaţiei. Marele grad în care este înfăţişată în viaţa lui Eminescu dovedeşte numai integritatea cu care poetul îşi înţelege menirea pe lume. Ea nu ne spune însă nimic despre adîncurile problematice din care a izbucnit opera sa. Se poate ca Eminescu să fi fost dintreaceia care tac asupra luptelor desfăşurate în intiimitatea naturii lor. Un asemenea om impresionează contemporanii prin înstrăinarea lor de nevoile imediate ale practicii ; cînd intră în contact cu ei preferă să se mărginească la teme generale de idei, rezervîndu-şi ca un bun ascuns şi sacru ceea ce constituie particularitatea lor absolută.

Un asemenea om pare să fi fost şi Eminescu.

1925

POEZIA LUI EMINESCU

PREFAŢĂ

Literatura înjghebată în jurul poeziei lui Eminescu a întrunit pînă acum, în cea mai mare parte a ei, o seamă de contribuţii uneori preţioase, dar în definitiv străine de obiectul propriu şi esenţial al criticii literare. în cei patruzeci de ani de la moartea poetului, bibliografia eminesciană, care în acest interval n-a încetat să crească, a adus unele informaţii noi cu privire la viaţa şi împrejurările (familiei sale, a descoperit cîteva din izvoarele care l-au putut inspira, sau s-a mulţumit numai să dezbată procesul dureros al vieţii şi destinului poetului. Cele patru decenii pe care le-am lăsat în urmă pot fi, aşadar, considerate ca pierdute în raport cu preocuparea fundamentală şi singura importantă cînd este vorba de o operă poetică şi care nu poate consta decît din încercarea de a pătrunde mai adînc în lumea motivelor şi aspiraţiilor sale. Pietatea pentru poezia lui Eminescu nu se poate mulţumi însă cu acest fel al lucrurilor.

Studiile întrunite în cartea de faţă îşi propun să ajute ia împlinirea unei lipse, adeseori observate şi deplînse, dar care a stîrnit mai mult veleităţi decît iniţiative rodnice. De unde provine timiditatea criticii noastre literate faţă de poezia lui Eminescu ? Eminescu este marele subiect al literaturii româneşti. Opera lui poate fi comparată cu o cetate puternică a cărei^ cucerire cere pregătiri numeroase, un asediu răbdător, o măsurare îndelungă a puterilor, un avînt pornit de departe. De patruzeci de ani cercetătorii izvoarelor şi biografii lui Eminescu adună documentele, precizează metoda, înregistrează mărturiile cele mai umile şi chiar cele mai puţin semnificative, multiplicînd zadarnicul cu inutilul. Această încordare înspăimîntată de sine răspîndeşte părerea că tema adîncirii literare a poeziei lui Eminescu nu poate trece în faza de execuţie decît după ce se va fi adunat întregul materia] teribil al erudiţiei socotită necesară. între acestea trebuia să 9pară întrebarea dacă simplitatea nu poate aduce servicii mai bune şi dacă, întrebuinţînd numai materialul adunat pînă acum, confruntarea directă cu opera poetului, ajutată de gust literar şi de cunoaşterea atmosferei în care această poezie s-a dezvoltat, nu poate cumva să îndrăznească a întreprinde ceea ce în general se socoteşte a fi nu numai atît de greu, dar deocamdată cu neputinţă.

Dreptatea cere să observăm că cercetătorii poeziei lui Eminescu n-au fost singuri răspunzători de paralizia care le ataca iniţiativa esenţială. în cele patru decenii de cînd e aşteptată caracterizarea lui Eminescu studiile literare au stat sub zodia disciplinei istorice. Privirea care ar fi trebuit să se îndrepte către înţelegerea operei a fost astfel necontenit abătută înspre detaliul împrejurărilor în mijlocul cărora ea s-a dezvoltat. Abia acum în urmă s-a putut observa o reacţie nu numai sub aspectul recunoaşterii unui principiu, dar şi în forma mai reală a trecerii la faptă. Din această stare de spirit au răsărit şi paginile care urmează.

Faţă de greutăţile din care trecutul a făcut o tradiţie împovărătoare, studiile întrunite în lucrarea de faţă nu se măgulesc cu ideea de a fi răspuns în chipul cel mai desăvîrşit la sarcina pe care şi-au asumat-o. Cea dintîi caracterizare a poeziei lui Eminescu, considerată în totalitatea şi întreaga ei complexitate, n-a găsit în bibliografia eminesciană decît lucruri care îi rămîneau indiferente. Cînd însă a găsit şi contribuţii care o puteau interesa, ea a fost bucuroasă s-o recunoască şi să le menţioneze. Luptînd însă cu nişte piedici care se strecurau pînă în inima celui care o scria, caracterizarea de faţă şi-a propus să arate cum lirismul eminescian a ajuns la conştiinţa originalităţii lui eliminînd tot ce îi era străin, care sînt temele cele mai reprezentative ale acestui lirism, care sînt tendinţele ideale care îl străbat şi sentimentul de viaţă care îl însufleţeşte.

împrejurările biografiei poetului n-au fost amintite niciodată pentru că geneza poeziei lui Eminescu ni s-a părut

a fi o altă problemă decît aceea urmărită aci. Analogii cu literaturile străine au fost însă introduse adese, dar numai rareori pentru a stabili un nou izvor literar ; de cele mai multe ori în scopul de a reliefa prin comparaţie o trăsătură sufletească, pentru a preciza o diferenţă sau pentru a pune în lumină o influenţă importantă în formarea concepţiei sale.

între acestea trebuie menţionat că n-am luat în consjderare în analiza noastră decît acea parte din opera poetică a lui Eminescu care fie că a publicat-o el însuşi în viaţă, fie că, aflată printre postumele sale^ prezintă însuşirile unei realizări artistice, poate singură să ofere materialul unei caracterizări care vrea să rămînă justă şi utilă. Dreptatea cere în adevăr să privim pe poet sub aspectul^ producţiei sale ^închegate, singura de care el poate fi făcut răspunzător, şi utilitatea doreşte isă-l considerăm în acele realizări ale sale care, fiind depline, sînt singurele care pot ilustra tendinţele definitive ale lirismului său.

Urmărind aceste ţinte şi respectînd o^ astfel de conduita, cartea n-a fost concepută ca un sistem ji n-a fost scrisă, ca să spunem aşa, dintr-o singură trăsătură. Abia după ce cele şase studii care o compun au fost aşternute pe hîrtie ne-am dat seama că ele înfăţişează o interpretare ^unitară a poeziei lui Eminescu şi că micul volum rezultat din întrunirea lor poate aduce serviciile sale.

ATITUDINI ŞI MOTIVE ROMANTICE ÎN POEZIILE DE TINEREŢE

Cînd I. Gherea înfăţişa pe Eminescu ca pe un poet a cărui fire în acelaşi timp idealistă şi naturalistă în sens păgîn z fost orientată în împrejurările mediului social către pesimism şi reacţiune, piesele de căpetenie ale argumentării sale, şi în tot cazul acelea de la care el pornea, erau unele din poeziile de tinereţe, precum *înger şi demon, împărat şi proletar, Mortua est!* şi *Epigonii.* G. Ibrăileanu a arătat odată că şirul poeziilor apărute după 1883 şi care în reprezentarea noastră determină imaginea unui „mare poet al amorului", fiind necunoscute persoanelor contemporane cu activitatea sa poetică, fizionomia lui Eminescu în ochii acestora trebuie să fi fost destul de deosebită de aceea cu care ea figurează pentru noi.[1] Care va fi fost imaginea eminesciană pentru primii cititori înflăcăraţi ai poetului ne-o arată destul de bine felul în care I. Gherea alege din materialul poetic al ediţiei lui Maiorescu acele aspecte care pentru sentimentul nostru sînt depăşite de către producţia ulterioară nu numai pe linia timpului, dar şi în scara valorilor.

_ ^Contrastul intim al naturii poetice a lui Eminescu, împărţită între idealism progresist şi pesimism reacţionar, era o generalizare pe care Gherea o putea face menţinînd în planul întîi al cercetării poeziile apărute între 1869 şi 1874. O cunoştinţă mai întinsă a operei eminesciene scade astăzi valoarea generalizării lui Gherea. Dar preţul acestei generalizări va coborî cu atît mai mult dacă vom izbuti să arătăm, după cum ne propunem, că atitudinile fixate în poeziile de tinereţe ale lui Eminescu sînt, cel puţin în parte, dependente de modelele literare aparţinînd unei sfere în care tinereţea sa şi-a aflat primele elemente ale culturii şi atmosfera în care geniul său putea respira deocamdată mai bine. Dacă dovada va putea fi considerată ca făcută se înţelege atunci că ceea ce Gherea prezenta ca un contrastau era o atitudine rezultată din lupta poetului cu mediul său, ci una subordonată unui anumit curent literar, şi anume romantismului de nuanţă mai cu seamă franceză, faţă de care creaţia sa următoare trebuie înţeleasă ca un progres necontenit către cucerirea originalităţii.

Dar afară de acestea să adăugăm că ceea ce Gherea socotea drept un contrast ascunde de fapt o armonie lăuntrică de a cărei posibilitate modelele literare pe care urmează să le reamintim alcătuiesc o limpede mărturie. Idealismul şi pesimismul, sau mai bine-zis revoluţionarismul împerecheat cu scepticismul nu este un contrast irezolvabil şi care ar fi sfîşiat natura intimă a lui Eminescu, dar mai degrabă termenii unei sinteze realizată în multe împrejurări romantice. Pentru a evita orice neînţelegere trebuie să precizăm că operele străine de care va fi vorba n-au constituit poate nişte izvoare literare ale lui Eminescu. Stabilirea unui izvor literar presupune constatarea unei analogii de motiv împerecheată cu dovada că poetul 1-a cunoscut dintr-un text anumit. Cum această din

[1] G. Ibrăileanu, *Ediţiile poeziilor lui Eminescu* în *Viaţa românească,* ianuarie 1927, p. 102.

urmă dovadă este mai totdeauna greu de făcut, analogiile pe care urmează să le punem în lumină în capitolul de faţă nu pot fi interpretate în sensul unui izvor literar precis. Ele vor fi întrebuinţate numai întrucît manifestă un spirit general care a pătruns şi producţia poetului nostru în epoca tinereţii.

*

Opera poetică a lui Eminescu, chiar dacă nu ţinem seamă decît de data publicării ei succesive, se lasă cu destulă uşurinţă sistematizată în cicluri. într-un număr de ani relativ restrîns Eminescu este totdeauna preocupat de anumite motive tipice. Pentru epoca tinereţii motivele preponderente sînt pe de o parte îmbinarea dintre revoluţionarismul libertar şi reflecţia sceptică asupra lumii şi vieţii, iar pe de altă parte suferinţa iubirii dezamăgite unită cu liniştea cucerită prin iubire. Lirica socială, filozofică şi erotică sînt, aşadar, din primul moment categoriile de căpetenie ale poeziei lui Eminescu.

începînd chiar din epoca poeziilor din *Familia* îndrumarea către astfel de motive devine evidentă. Iată, de pildă, bucata *Junii corupţi,* prima satiră eminesciană. Pe aceşti „juni corupţi", secătuiţi de orice simţire, poetul vrea să-i înflăcăreze pentru idealurile libertăţii revoluţionare, în care scop el invocă măreţia trecută a Romei şi statura „poporului împărat." „Poporul împărat", despre care e vorba aci, este poate *le peuple souverain* al revoluţiei franceze, şi amintirile romane, la care poezia va mai face apel în două rînduri, sînt împrumutate aceluiaşi cerc de sentimente şi de idei. Mult mai tîrziu, cînd Eminescu se va ridica cu glasul maturităţii pentru a veşteji, în *Scrisoarea III,* societatea contemporană, păcatul acestei societăţi va fi tot scepticismul pe care-l acuză acum şi care va răşmîne totdeauna dbielotul satirei sale sociale, iar *amintirile romane vor fi atunci mijlocul prin care el încearcă să ruşineze prezentul.*

La data *Scrisorii UI* poetul abjurase însă crezul revoluţionar care, de altfel, este viu numai acum *şi* doar pentru un singur moment: Căci scepticismul pe care îl înfierează în *Junii corupţi* este chiar fundalul de reflecţie şi melancolie din care se va desprinde viziunea sa despre lume. O bucată ca *Amicului F. L* acceptă acest scepticism degustîndu-l ca pe un farmec subtil şi învăluitor ; şi o strofă ca :

Voi, cînd mi-or duce îngerii săi
Palida-mi umbră în albul munte,
Să-mi pui cununa pe a mea frunte
Şi să-mi pui lira de căpătîi !

ammteşte accente din unele poezii ale maturităţii, precum variantele bucăţii *De-oi adormi... şi* acea aspiraţie către moarte pe care în acestea şi în altele o putem întîlni de atîtea ori. Dar satira scepticismului şi acceptarea lui se întrunesc, în modul cel mai caracteristic, chiar în cuprinsul unora din cele mai însemnate poezii ale tinereţii.

Foarte semnificativă este din acest punct de vedere o bucată ca *Epigonii* unde scepticismul contemporan, relevat prin comparaţia trecutului, nu mai inspiră poetului în cele din urmă nici un protest, nici o aderare cu atît mai înflăcărată la idealurile optimismului revoluţionar, aşa cum se întîmplase în *Junii corupţi,* ci se încheie cu meditaţia asupra nimicniciei vieţii omeneşti şi, prin urmare, cu o generalizare făcută asupra stării de spirit |*e care mai înainte o înfierase.

Aceeaşi situaţie se repetă în *Împărat şi proletar.* Primul moment al poemei este ocupat de cuvîntul de revoltă al proletarului, un discurs în toată regula, cuprinzînd critica dreptăţii şi a legilor, a virtuţii, a religiei şi a frumuseţii, înfăţişate ca nişte unelte de apărare, de împilare sau de desfătare ale claselor stăpînitoare. Este aci un mod de a raţiona caracteristic pent u toată ideologia revoluţionară care se complace în a demasca în categoriile culturii tendinţele şi interesele clasei stăpînitoare. *Manifestul comunist* al lui Marx şi Engels afirmă şi el o astfel de propoziţie cînd notează : „Legile, morala, religia sînt pentru proletar tot atîtea prejudecăţi burgheze". Dar în discursul proletarului eminescian au mai putut răsuna şi alte amintiri. Astfel critica frumuseţii :

Sfarmaţi statuia goală a Venerei antice,
Ardeţi acele pînze cu corpuri de ninsori;
Ele stîrnesc în suflet ideea neferice
A perfecţiei umane, şi ele fac să pice
In ghiarele uzurei copile din popor !

nu aminteşte oare părerea unui Proudhon că în afară de evul mediu în care a fost interpreta spiritualităţii creştine arta

a lucrat totdeauna ea un agent de imoralitate ?[1] în sfîrşit, contrastul dintre viaţa încovoiată de muncă şi suferinţă a poporului şi viaţa desfăşurată în voluptate a clasei stăpînitoare despre care vorbeşte strofa :

De ce să fiţi voi sclavii milioanelor nefaste.
Voi, ce din munca voastră abia puteţi trăi ?
De ce boala şi moartea să fie partea voastră
Cînd ei în bogăţia cea splendidă şi vastă
Petrec ca şi în ceruri, n-au timp nici de-a muri ?

un astfel de contrast nu s-a impus odată şi sensibilităţii revoluţionare a lui Hugo în versurile din *Melancolia (Les contemplations,* 1856) ?

Et le fond est horreur, et la surface est joie.
Au-dessus de la faim, le festin qui flamboie,
Et, sur le pale amas des cris et des douleurs,
Les chansons et le rire, et les chapeaux de fleurs !
Ceux-lâ sont les heureux. lls riont qvCune pensee :
A quel neant jeter la journee insensee ?

Din dreptatea cauzei revoluţionare, sprijinită prin atîtea argumente, provoacă în momentul următor al poemei reflecţia Cezarului, împărat filozof care înţelege raportul de forţe pe care se întemeiază stăpânirea sa şi care ştie să le venereze, în sfîrşit, poema nu se termină cu un accent revoluţionar, ci cu meditaţia sceptică şi quietistă menită să arate neantul tulburării pe care o evocase mai înainte.

Scepticismul ne care Eminescu îl veştejeşte în societatea contemporană, răceala şi sterilitatea inimii care prilejuiesc primele sale accente satirice îi smulg şi primele acorduri ale suferinţei şi dragostei. Şi după cum scepticismul rămîne totdeauna obiectul satirei sale sociale, deşi el alcătuieşte în acelaşi timp propriul său sentiment modern de viaţă, tot astfel împietrită inimă a femeii rămîne tema acelei păirţi a liricii sale erotice în care procedează cu arma satiricului ca în *Scrisoarea IV* sau în *Dalila.* în această privinţă atitudinea corespunzătoare începe să se organizeze chiar din primele sale poezii. Astfel, o bucată ca *Amorul unei marmure* poate fi înţeleasă ca relatarea lirică a unui *caz aparte,* a unei împrejurări sentimentale monstruoase, dar şi ca alegoria dragostei foarte omeneşti pentru un suflet rece şi steril de femeie. în cazul acesta, *Amorul unei marmure* foloseşte o comparaţie pe care o va relua *Venere şi Madonă* şi *Apari să dai lumină,* una din postumele lui Eminescu ajunsă mai tîrziu la cunoiştinţa publică, unde versul : „O, marmură, aibi milă de-a mele rugăminţi" apare, ca un refren modificat, de mai multe ori.

[1] Proudhon, *Du principe de Vart et de sa destination sociale,* **1865.**

Dar motivul dragostei pentru o piatră şi comparaţia pe care el îl prilejuieşte şi mai tîrziu poate să-i fi venit lui Eminescu tot pe calea unei amintiri. Mitul sciuptorului Pygimaliom îndrăgostit de statuia Galateei se va fi trezit în imaginaţia poetului nostru, chemat poate de unele împrejurări personale, mai cu seamă că amintirile sale mitologice sînt destul de dese în această epocă.

„Marmura" poeziei din *Familia,* către care se îndrepta iubirea imposibilă şi deznădăjduită a poetului, devine, aşadar, în cîţiva ani, un simbol mai precis. Pentru sentimentul pios al omului medieval statua de marmură a Venerei antice, dezgropată din cînd în cînd dintre rămăşiţele culturii apuse, era o adevărată apariţie demonică. Romanticii au reînviat acest vechi sentiment medieval şi au folosit uneori simbolul Venerei demonice către care s-a îndreptat nu numai tulburea pasiune a lui Tanmhăuser, personaj al unei vechi legende germanice îndrăgită de romantici şi făcută celebră de Wagner, dar şi aspiraţia altor poeţi ai epocii.[1]

Venere şi Madonă construieşte pe tema contrastului dintre zeitatea antică a amorului şi sfînta persoană care întrupează virtuţile pline de curăţenie ale maternităţii. Puntea de trecere o formează comparaţia cu arta unui Rafael, despre care istoricii artei au observat de atîtea ori că în chipul frumuseţii antice stilizează trăsăturile purităţii creştine. Tot astfel şi poetul, şi comparaţia îi slujeşte acum pentru a smulge masca iubitei şi pentru a divulga diabolica corupţie a sufletului ei cu gestul unui mare dezabuzat al dragostei, plin de resentimentul iubirii înşelate şi de o pasiune nesăţioasă aşa cum începînd cu Lovelace, eroul romanului *Clarisse Harlowe* al lui Richardson, şi pînă la portretul pe care Musset îl schiţează despre sine în *Confession d'un enfant du siecle,* a fost de

[1] Vd. în această privinţă o interesantă pagină în R. Huch, *Die Romantik,* voi. I, ed. 1920, p. 264.

atîtea ori cazul poeţilor romantici. Furtuna se potoleşte însă şi poetul revine în cele din urmă, printr-un accent pe care Maiorescu îl socotea „căutat", în timp ce Gherea îl credea cu totul natural, dacă luăm seama la felul sentimentelor furtunoase care se desfăşoară aici, dar care în realitate este construit după cea mai autentică normă romantică. Sînt în scrierea citată a lui Musset mai multe scene de acelaşi fel.

„La sfîrşitul acestor scene îngrozitoare în care spiritul meu se epuiza în torturi şi îmi sfîşia inima, învinuind şi batjocorind, dar cu o veşnică lăcomie de a suferi şi de a mă înapoia către trecut ; la sfîrşitul acestora o iubire stranie, o exaltare împinsă la exces mă făcea să-mi tratez iubita ca pe un idol, ca pe o divinitate. Un sfert de ceas după ce o insultasem mă găseam la genunchii ei ; îndată ce n-o mai acuzam îi ceream iertare ; cînd ibatjocora încetase, plîngeam."[1]

Marea mobilitate a stărilor de suflet care se înlocuiesc în furtuna şi instabilitatea pasiunii a revenit de atîtea ori sub penelul romanticilor încît analogiile pe care scena eminesciană le poate sugera nu sînt decît prea numeroase.

Situaţia sentimentală din *Venere şi Madonă* este inversată în *Înger şi demon,* căci de data aceasta demonia este a bărbatului. Iată pe tînărul prezentat aici într-un cadru mistic care aminteşte cadrul *Strigoilor,* dar şi pe acela al bisericii pe sub bolţile căreia îşi plimba neliniştea şi melancolia un personaj ca Ghiaurul lui Byron. Acest tînăr este un adevărat titan revoluţionar, unul dintre aceia în numele căruia poetul articulase chemarea de dezrobire din *Junii corupţi* sau din *Împărat şi proletar.* în cadrul mistic în care apare, felul meditativ şi încordat către viitor al acestui revoluţionar sculptează în chipul lui trăsături demonice :

Intr-o umbră neagră, deasă, ca un demon El veghează.

Revoluţionarismul tînărului se îmbină în caracterul său cu un fel al scepticismului, cu răceala concepţiei :

Ea-l vedea mişcînd poporul cu idei reci, îndrăzneţe.

Iată însă alături de el apariţia diafană a iubitei. Două puteri morale contradictorii se înfruntă acum : visul îndrăzneţ şi utopic cu reculegerea în rugăciune, apostazia cu candoarea, îndărătnicia cu sfinţenia. Această contradicţie este şi aceea a două lumi : a trecutului nobil cu prezentul revoluţionar. Un astfel de contrast va mai opri pe Eminescu şi altă dată cînd în *Strigoii* întîlnirea lui Arald cu iubita lui va pune faţă în faţă lumea barbară cu civilizaţia. Să spunem că o astfel de atracţie peste clase sociale şi civilizaţii îl va preocupa pe Eminescu nu numai pentru că imaginaţia romantică se complace în prezentarea unor opoziţii violente, dar şi pentru că, arătînd cum limitele şi^ obstacolele unor lumi deosebite sînt înfrînte, poetul poate să înfăţişeze mai bine intensitatea romantică a pasiunii.

Dar dorinţa care se deşteaptă în tînărul demonic se prăbuşeşte şi se preface în fervoare şi rugăciune cînd pe zidurile revelatoare ale bisericii se proiectează umbra aripelor îngerului de pază al iubitei sau poate ale însăşi fiinţei ei angelice. „îngerul de pază" întrevăzut în fiinţa iubitei alcătuieşte un motiv final şi culminant şi în scurta poezie din această fază care poartă acest titlu şi care poate fi astfel considerată ca un mic studiu preparator al poemei mai întinse despre care e vorba acum.

Interesant este de notat că întrezărirea îngerului în iubită este şi el un motiv romantic. Reluînd nişte idei mai vechi ale lui Jacob Bohme şi chiar ale platonismului, pentru care entuziasmul sacru al iubirii mijloceşte contactul cu prototipurile lucrurilor, Franz von Baader, un mistic german din epoca romantismului, socoteşte că ochiul inspirat de pasiunea dragostei poate să desluşească în înfăţişarea iubitei o formă îngerească. Este ceea ce Baader numeşte „privirea de argint a iubirii*' *(„der Silberblick der Liebe")*[1]. Entuziasmul erotic al romanticilor regăseşte cu uşurinţă acest motiv chiar cînd ei nu stau sub influenţe mistice directe. îl putem regăsi, de pildă, printre versurile lui Musset şi anume acolo unde decăzutului Rolla, în ultima noapte de voluptate pe care şi-o dăruieşte, i se năluceşte o apariţie îngerească împerecheată cu aceea a amantei şi victimei sale :

O, mon Dieu ! n'est-ee pas une forme angelique
Qui flotte mollement sous ce rideau leger ?

[1] Ed. Larousse, p. 144.

[1] *Schriften Franz von Baaders,* ausgewählt und herausgegeben von Max Pulver, Leipzig, 1921, p. 225 urm.

Înger şi demon este poema răscumpărării prin femeie. Blinda influenţă a iubirii, pentru care îl vom vedea şi pe Arald sensibil, îndulceşte acum caracterul tînărului răzvrătit. Quietudinea la care,în *împărat şi proletar* poetul ajunge prin cugetare este atinsă aici prin iubire. Iubirea învinge demonia în sufletul tânărului, şi sărutul care vine în cele din urmă să se aşeze pe chipul său muribund îi aduce iertarea cerului împreună cu o adîncă simţire de pace. Este şi aci un fel de a reacţiona caracteristic romantismului. Eroii şi eroinele clasice, un Titus în *Berenice* a lui Racirie, Fedra dintragedia aceluiaşi, sau Prinţesa de Cleves din romanul d-nei de La Fayette luptau împotriva pasiunii conştienţi de grozăvia răului care îi devasta interior, plini de grija imperativului^ sever al^ raţiunii sau al credinţei. Romanticii cedează ^ însă ^ pasiunii, o acceptă cu conştiinţa că în elanul nestînjenit al inimii nu se găseşte nici un grăunte de perversitate, ba chiar că în tumultul şi spontaneitatea lui se poate recunoaşte un „dar al lui Dumnezeu". Expresia este a lui Rousseau care în *Julie ou la nouvelle Heloise* ne-a dat exemplul pasivităţii romantice în faţa pasiunii.[1] Exemplul a fost de atunci adeseori imitat. Recitiţi, aşadar, moartea „demonului" din poema lui Eminescu:

Dar prin negurile negre, care ochii îi acopăr•,,
Se apropie-argintoasă umbra nalt-a unui înger,
Se aşază lin pe patu-i; ochii lui orbiţi de plîngeri
Ea-i sărută. — De pe dînşii negurile se descopăr...

Este Ea. C-o *mulţumire adîncă, nemaisimţită,*
El în ochii ei se uită. — Mîndră-i de înduioşere ;
Ceasul ultim îi împacă toată viaţa-i de durere ;
Ah ! şopteşte el pe moarte — cine eşti ghicesc, iubită.

Am urmai pămîntul ista, vremea mea, viaţa, poporul,
Cu gmdirile-mi rebele contra cerului deschis ;
El n-a vrut ca să condamne pe demon, ci a trimis
Pe un înger să mă-mpace, şi-mpăcarea-i... e amorul.

Tot astfel Rolla, în poema lui Musset, trăieşte un moment de răscumpărare cînd, din sufletul nenorocitei cu care ultima

[1] Asupra pasivităţii mistice în pasiune la Rousseau, vd. lucrările lui E. Seillere, în special : *Mme Guyon et Fenelon, precurseurs de Rousseau,* 1918; */.-/. Rousseau,* 1921; *Les etapes d u mysticisme passionnel,* 1919.

sa noapte îl însoţise, îl întîmpină o rază de umanitate şi iubire. Clipa morţii vine pentru Rolla odată cu un sărut de pace şi de eliberare. Recele şi neînduplecatul revoluţionar al lui Eminescu, întocmai ca blazatul erou al lui Musset îşi desăvîrşesc astfel destinul în clipa de quietudine supremă a iubirii şi morţii:

Elle se retourna sur le bord de sa couche.
Jamabs son doux regard n'avait ete si doux.
Deux ou trois questions flotterent sur sa boptche
Mais, n'osant pas les faire, elle s'en vint poser
Sa tete sur la sienne et lui prit un baiser.

II prit un flacon noir qu'il vida sans rien dire ;
Puis, se penchant sur elle, il baisa son collier.
Quand elle souieva sa tete appesantie,
Ce rfetait deja plus qu'un etre inanime.
Dans ce chaste baiser son âme etait pârtie,
Et, pendant un moment, tout deux avaient aime.

Quietudinea prin iubire a rămas din aceste sau alte amintiri romantice un motiv constant al liricii erotice a lui Eminescu atît în unele din poeziile acestei epoci, cum este *Noaptea...,* dar şi în unele din poeziile lui de mai tîrziu, printre care *Sonetul* din seria publicată în 1879 cuprinde nişte accente care nu mai reţin din sentimentul care în tinereţe putea fi doar o atitudine literară tipică decît substanţa lui clarificată şi pură:

Tu nici nu ştii a ta apropiere
Cum inima-mi de-adînc o linişteşte,
Ca răsărirea stelei în tăcere :

Iar cînd te văd zîmbind copilăreşte,,
Se stinge-atunci o viaţă de durere,
Privirea-mi arde, sufletul îmi creşte.

Acestea şi poate şi alte atitudini romantice s-au întreţesut adînc în creaţia de tinereţe a lui Eminescu. Toate aceste motive şi atitudini parţiale se încadrează însă în ceea ce am desemnat drept amestecul demonici revoluţionare cu acceptarea filo-

zofica a scepticismului. îmbinarea acestor trăsături alcătuieşte oare şi ea o atitudine romantică sau este ea într-adevăr produsul luptei poetului cu mediul său, aşa cum credea I. Gherea ?

•

Scrierea lui Alfred de Musset : *Confession d'un enfant du siecle* a fost adeseori preţuită ca un document de primul ordin pentru cunoaşterea motivelor din care s-a dezvoltat romantismul. Aceeaşi scriere ne poate servi acum şi nouă pentru a arăta că unele din tendinţele pe care poeziile lui Eminescu le întrunesc în această epocă reproduc situaţii sentimentale mai vechi şi tipice. Nu întrebuinţăm deci scrierea lui Musset ca pe un izvor literar, dar ca pe un text în care putem afla analogia structurii sufleteşti pe care o regăsim şi în prima producţie poetică a lui Eminescu.

Chiar în primele pagini ale cărţii sale, Musset ne prezintă romantismul ca pe efectul unei epoci de tranziţie, aşezată între dispariţia formelor de viaţă în care vechiul regim îşi găsise liniştea şi noile aşezări încă nedesăvîrşite. „Toată boala secolului prezent — scrie Musset — provine din două pricini : poporul care a trecut prin 1793 şi 1814 poartă în inimă două răni. Tot ce a fost nu mai e ; tot ce va fi nu este încă. Nu cercetaţi în altă parte taina relelor de care suferim."

Vechile forme de viaţă au fost zguduite de slăbirea religiozităţii generale : idee foarte răspîndită şi aceasta printre filozofii catolici ai epocii, a unui Lamennais de pildă, care vorbeşte printre cei dintîi de acea „boală a secolului" *(le mal du siecle)* despre care ne întreţin şi paginile lui Musset. Aceste pagini reţin explicaţia generală în aceeaşi epocă relativă la cauzele revoluţiei cînd scrie : „Dar dacă săracul înţelegînd bine într-un moment dat că preoţii îl înşală, că bogaţii îl fură, că toţi oamenii au aceleaşi drepturi, că toate bunurile aparţin numai acestei lumi şi că mizeria sa este lipsită de evlavie ; dacă săracul crezînd numai în el şi în cele două braţe ale sale şi-a spus într-o zi: «Război bogatului; ale mele să fie ^plăcerile de pe pămînt pentru că altele nu există ! Al meu să fie pămîntul pentru că cerul este gol ! Al meu şi al tuturor pentru că sîntem egali cu toţii !» O, filozofilor sublimi care l-aţi dus pînă aici, ce-i veţi răspunde dacă va fi învins r*

Iată, aşadar, că unirea scepticismului, deocamdată în materie religioasă, ^cu revoluţionarismul a fost recunoscută ca o situaţie de bază a romantismului. Cînd, prin urmare, Eminescu va pune în gura „proletarului" critica religiei şi cînd va înfăţişa dispariţia ghidului despre răsplătirile de după moarte, ca una din cauzele avîntului său revoluţionar, el va relua o idee^a romantismului şi una din acele prin care acesta a încercat să se înţeleagă pe sine. Raţionamentul lui Musset în *Confesiunile* sale revine deci întocmai în strofa *Împăratului şi proletar :*

> *Religia — o frază de dînşii inventată*
> *Ca cu a ei putere să vă aplece-n jug,*
> *Căci de-ar lipsi din inimi speranţa de răsplată,*
> *După ce-amar muncirăţi mizeri viaţa toată.*
> *Aţi mai purta osînda ca vita de la plug ?*

S-ar părea că în sufletul unui revoluţionar nu poate să intre decît credinţă, optimism şi afirmaţie. Aceasta era şi părerea lui Gherea cînd opunea idealismului revoluţionar negaţia pesimistă a scepticului. în structura sufletească a revoluţionarului romantic scepticismul se încadrează însă armonic, şi acest fel al lucrurilor apare nu numai în versurile lui Eminescu, dar şi în paginile lui Musset ; iar în acestea din urmă scepticismul este afirmat nu numai în legătură cu credinţa, dar ca sentiment general de viaţă. Acest sentiment de viaţă este ceea ce Musset numeşte în *Confession : „la desesperance"* pentru a o defini : „Urmă atunci o negaţie a tuturor lucrurilor din cer şi de pe pămînt, care s-ar putea numi dezîncîntare *(desenehantement)* sau, dacă vreţi, *dezesperare ;* ca şi cum umanitatea în letargie ar fi fost crezută moartă de către cei care îi pipăiau pulsul. întocmai ca soldatul care fiind întrebat odată «în ce crezi tu ?» răspunse : «în mine», tot astfel tineretul Franţei auzind această întrebare răspunse cel dintîi : «în nimic»." Pentru a traduce un astfel de sentiment, Musset găseşte formula : „Numai uitarea este adevărată, toate celelalte sînt un vis". Comparaţia vieţii cu visul se întîlneşte şi altă dată la romantici. O regăsim, de pildă, în exclamaţia eroului lui Chateaubriand : Rene, prosternat în faţa cenuşii lui Chactas şi Atala : „Omule, nu eşti decît un repede vis, o

umbră dureroasă !" O astfel de comparaţie o vom afla şi la Eminescu în versul final din *împărat şi proletar* :

Că vis al morţii-eterne e viaţa lumii-ntregi.

dar şi în versurile :

O, moartea e-un chaos, o mare de stele,
Cînd viaţa-i o baltă de vise rebele ;

care aparţin poemei *Mortua est !*, în care greşit s-a încercat a se identifica influenţa schopenhaueriană, nu numai pentru că prima ei redacţie este de la 1866 îşi, prin urmare, dintr-o vreme cînd Eminescu nu cunoştea încă pe Sohopenhauer, dar şi pentru că imieditaţia sceptică şi dezamăgită care o alcătuieşte a putut să fie inspirată de alte modele literare, cum romantismul punea în mare număr la dispoziţie.[1] Influenţele schopenhaueriene trebuie căutate aiurea. în această: privinţă capitolul următor va încerca să aducă precizările necesare.

Revoluţionarul romantic se poate răsfrînge în mentalitatea omului trăind încă în formele de viaţă ale vechiului regim ca un adevărat demon. Acesta este cazul tînărului din poema lui Eminescu, care nu este un „demon" decît poate pentru că e privit din perspectiva „fiicei de rege" care îl iubeşte. Daj: mai sînt în natura lui şi alte însuşiri : o aspiraţie puternică^ răceala şi amărăciunea concepţiei, o dorinţă care escaladează treptele şi ierarhiile, cum putem regăsi printre „ambiţioşii" lui Balzac. Este în toţi aceştia firea omului nou, înzestrat cu nişte pasiuni care, dacă sînt puternice şi uneori generoase, nu exclud, Iba chiar atrag şi grupează în jurul lor neîndurarea inimii şi dezamăgirea spiritului. Entuziasmul ^ şi scepticismul pot sta foarte bine alături în caracterul omului nou, şi posibilitatea acestei fuziuni de însuşiri opuse o înţelegem cu uşurinţă dacă, pentru a-l cuprinde în întregime, îl privim^mai întîi din perspectiva lumii vechi pe care cu un suflet încărcat de resentimente şi negaţie doreşte s-o înlocuiască, apoi din perspectiva lumii noi către care idealismul şi ayîntul său încearcă să străbată. Portretul „demonului" lui^Eminescu ţine seama de toate aceste trăsături care nu numai că nu se exclud,

[1] Titlurile poeziilor scrise de Eminescu între 1866 şi 1870, între care figurează şi *Mortua est!,* le-a publicat d. G. Bogdan-Duică *(ap.* mss. Acad. Rom. 2259) în revista *Datina,* VII, 7-9.

dar se implică, şi ele revin în propriul portret al poetului, aşa cum el se desluşeşte din toate aceste poeme ale tinereţii.

^ Se poate spune în adevăr că cercul de idei ale poeziilor de tinereţe ale lui^ Eminescu aparţine mai cu seamă romantismului de nuanţă franceză, aşa cum el şi-l va fi asumat nu numai din contactul direct al lecturilor sale de tînăr, despre care avem puţine ştiri, dar şi din atmosfera generală a literaturii noastre care, pe la 1870, gravita încă în aceeaşi sferă. Din' aceste înrîuriri, directe sau indirecte, Eminescu nu va reţine decît acel fel al unei reacţiuni morale quietiste şi meditative, propriu firii sale şi pe care noile înrîuriri sub care va trece îl vor solicita mai .de aproape, în timp ce atitudinea revoluţionară şi optimistă va fi eliminată cu totul. Originalitatea sa se va preciza astfel din poziţia pe care reuşeşte s-o cîştige faţă de romantismul francez, model aproape unic al literaturii noastre culte înainte^de Eminescu. Cultura germană, în a cărei şcoală intră tînărul student de la Viena, îl ajută să desăvîrşeaseă acest proces. Aci cunoaşte el pe romanticii germani din prima jumătate a veacului. Aci face el cunoştinţa hotărîtoare a filozofiei lui Schopenhauer, în care întîmpină nu numai vederile unui cuget înrudit, dar şi drumurile pe care poate păşi către izvoarele înţelepciunii antice.

EMINESCU ŞI ETICA LUI SCHOPENHAUER

Apropierea dintre Eminescu şi Schopenhauer s-a făcut de atîtea ori încît ea poate fi considerată astăzi ca un adevăr curent al istoriei literare. Analogia dintre pesimismul poetului nostru şi^ al filozofului german a fost în numeroase rînduri pusă în lumină, în timp ce acele apropieri care ne dau dreptul a vedea în textele lui Schopenhauer nu numai izvorul unei îndrumări generale pentru concepţia eminesciană, dar şi locul unde se găsesc de data aceasta cîteva din izvoarele literare precise şi al unora dintre temele particulare ale poeziei eminesciene au scăpat totdeauna cercetătorilor. Este chiar de mirare cum, pentru a justifica analogia amintită, consultarea atentă a *Lumii ca voinţă şi reprezentare,* fiind cu totul nece-

sară, cele cîteva teme ideologice şi comparaţii pe care poeziile lui Eminescu şi le asumă de aci au putut fi atît de uşor trecute cu vederea. Apropierea dintre lirica lui Eminescu şi filozofia lui Schopenhauer, în special în partea referitoare la problemele de etică, constituie, aşadar, un capitol început, dar nu încheiat. Cercetarea poate aduce în această privinţă cîteva lucruri noi.

Să spunem însă mai întîi că dacă de atîtea ori s-a vorbit despre înrudirea de gînduri a poetului nostru cu marele filozof al pesimismului, uneori s-a încercat a se arăta ce îi desparte şi cît de radicală este divergenţa lor, desigur pentru motivul învăluit, dar transparent, că negaţia pesimistă a vieţii ar alcătui o pată a caracterului de sub acuzaţia căreia poetul nostru ar fi mai bine scos. în această privinţă, d-1 V. Gherasim, autorul unui studiu despre *Influenţa lui Schopenhauer asupra lui Eminescu*[1], scrie : ,,Mulţi l-au văzut numai zdrobind, din întîmplare numai puţini l-au aflat şi clădind. Glasul celor puţini a fost prea slab pentru ca să poată întrece strigătul celor mulţi : iată cum s-a format legenda despre Eminescu ca pesimist, numai ca pesimist, chiar ca pesimist schopenhauerian."

Cînd este însă vorba de a preciza contrastul dintre Eminescu şi Schopenhauer, d-1 Gherasim nu găseşte o altă deosebire decît aceea că pe cînd aspiraţia către liniştea eternă este la Eminescu o dorinţă personală, la Schopenhauer ea este o „dogmă universală". D-1 Gherasim găseşte aici „un fapt care îi deosebeşte fundamental pe unul de altul", ca şi cum ar exista poeţi care să formuleze „dogme universale" şi ca şi cum nu s-ar înţelege de la sine că în sufletul poeţilor generalizările filozofice devin impresii intime şi subiective. Astfel de discuţii sînt însă cu totul infructuoase. Eminescu a mers de atîtea ori pe căile filozofiei lui Schopenhauer, iar cît despre pesimism considerat ca o vină, să nu ne tulburăm. în paginile dureroase ale cărţii lui Eminescu, atîţia dintre noi au găsit mai întîi drumul către adîncimile simţirii şi înălţimile concepţiei. O astfel de influenţă mi se pare în orice împrejurări întăritoare.

Eminescu a luat contact cu filozofia lui Schopenhauer foarte de timpuriu. Sigur este că acest contact era stabilit

[1] Publicat în revista *Transilvania,* octombrie-decembrie 1923.

încă din toamna anului 1869, în primul semestru pe care Eminescu îl petrece ca student la Viena, cînd el recomanda prietenului său, I. Slavici, scrierile : *Die vierfache Wurzel des Satzes vom zurekhenden Grunde ; Die beiden Grundprobleme der Ethik* şi *Parerga und Paralipomena*[1]. Dacă ne gîndim acum că urma influenţei isohopenhaueriene o mai putem găsi în poezii care apar în 1884, putem spune cu drept cuvînt că Schopenhauer a fost pentru Eminescu un tovarăş de viaţă şi un izvor nesecat de inspiraţie. Ne găsim odată cu tovărăşia ideală către leagă pe poet ide filozof în faţa unui adevărat caz de afinitate electivă. Sentimentul de viaţă care prin poezia lui Eminescu a descărcat în literatura .noastră un fior liric neegalat îşi găsea în filozofia lui Sclhopenhauer justificarea teoretică, şi poetul trebuia să rămînă legat de filozoful cu ajutorul căruia el putea să sie orienteze mai bine în tainele tulburătoare ale simţirii.

Schopenhauer a fost un maestru pentru Eminescu şi în alte feluri. Prin el i s-a deschis poetului nostru drumul către înţelepciunea şi literatura indică. împrejurarea a fost recunoscută şi altă dată. Iată de ce, ori de cîte ori nu se pot stabili apropieri precise, contexte pe care le-am putea găsi deopotrivă în poeziile lui Eminescu şi în paginile *Rig-Vedei* sau ale *Mahabharatei,* influenţele indice rămîn problematice, ele putînd fi schopenhaueriene. O astfel de părere trebuie să ne facem despre observaţia d-lui Cezar Papacostea, cum că „dorul nemărginit" despre care vorbesc versurile *Scrisorii I:*

De atunci şi pînă astăzi colonii de lumi pierdute
Vin din sure văi de chaos pe cărări necunoscute
Şi în roiuri luminoase izvorînd din infinit
Sunt atrase în viaţă de un dor nemărginit»

n-ar fi decît traducerea numelui *tapas* pe care îl putem întîini în una din strofele *Imnului creaţiei (Nasadasyia)* din *Rig-Veda,* a cărui traducere românească o face după P. Deussen : „întunecime era ; acest Tot învăluit în întuneric, la început era ca o fluctuaţie lipsită de lumină ; puterea dătătoare de viaţă, care era învăluită ca într-o coajă a acelui Unul, s-a născut prin puterea căldurii creatoare a lui tapas (=dorinţa nemărginită)".

[1] I. Slavici, *Amintiri,* 1924, p. 105.

Cine ar putea recunoaşte în acestea modelul versurilor lui Eminescu dacă *tapas* n-ar fi „dorinţa nemărginită" ? Dar *tapas* nu este nicidecum „dorinţa nemărginită" ! Traducerea românească a d-lui Cezar Papacostea, care urmează atît de credincios pînă la acest punct traducerea germană a lui P. Deussen, foloseşte acum un termen eminescian pentru a obţine o asemănare, altfel imposibilă. După interpretarea lui Deussen cuvîntul *tapas* are o multiplicitate de sensuri ; originar el înseamnă „arşiţă", şi aceasta este şi semnificaţia principală cu care el e primit aci, deşi unele sensuri derivate precum : efort, asceză, retragere din lumea exterioară şi adîncire în propriul eu se oglindesc deopotrivă în accepţiunea pe care *Imnul creaţiei* o dă cuvîntului.[1]

Imnul creaţiei din *Rig-Veda* este cu toate acestea unul din izvoarele lui Eminescu. El cuprinde în adevăr evocarea începuturilor obscure ale lumii cînd fiinţa nu se diferenţiase din nefiinţă şi el i-a servit ca model lui Eminescu cel puţin în unele din versurile cosmologice ale *Scrisorii I.* Apropierea a fost surprinsă mai întîi de I. Gherea care întîlnise o traducere a *Imnului creaţiei* în Manualul de istorie veche al lui F. Lenormant.[2] în textul indic Eminescu a introdus însă noţiuni schopenhaueriene căci „dorul nemărginit" nu este decît „voinţa de a trăi", obscura, iraţionala şi necurmata aspiraţie căreia, după Schopenhauer, i se datoreşte persistenţa lumii. Interesant între acestea e faptul că d. M. Djuvara, care a surprins această analogie[3], socoteşte că ea trebuie să se fi transmis prin intermediul lui Maiorescu care, comentînd în prelegerile sale pe Schopenhauer, vorbea adeseori despre „dorul nemărginit", cînd mult mai probabil şi în tot cazul demn de a fi format obiectul unei ipoteze este că Maiorescu nu făcea decît să întrebuinţeze o expresie pe care Eminescu o crease mai înainte.

„Voinţa de a trăi" devine, aşadar, în poezia lui Eminescu „dorul nemărginit" şi astfel noţiunea metafizică găseşte la poetul nostru, pentru a se traduce, acel cuvînt care în româneşte

[1] Cezar Papacostea, *Eminescu şi filozofia indiana,* în revista *Cuvîntul nostru,* Botoşani, 1929, cp. P. Deussen, *Allgemeine Geschichte der Philosophie mit hesonderer Beriicksichtigung der Religionen,* voi. I, 1894, p. 123.

[2] I. Gherea, *Eminescu,* în *Studii critice,* voi. I, ed. III, p. 123.

[3] M. Djuvara, *Filozofia poeziei lui Eminescu,* în *Convorbiri literare,* 1914.

poate trezi un ecou prelung şi bogat : „dorul" poeziei populare şi al propriei lirici erotice, care în parafrazarea „farmecului dureros" revine de atîtea ori sub pana sa. Vom arăta în capitolul următor ce loc ocupă expresia dorului în poezia lui Eminescu şi va fi poate locul de a sublinia atunci în ce chip influenţa schopenhaueriană se întinde pînă în centrul inspiraţiei eminesciene.

Dar ,,voinţa de a trăi" este în partea finală a marii opere a lui Schopenhauer obiectul unor analize pline de urmări pentru etică şi pe care trebuie să le amintim aci. „Voinţa de a trăi", ne spune Schopenhauer, se manifestă într-un prezent etern. Prezentul este forma vieţii. Trecutul şi viitorul sînt tot atîtea înşelăciuni ; ele n-au o realitate esenţială căci ele aparţin lumii iluzorii a fenomenelor, acelei lumi pe ca"e o construim după categoria cu totul subiectivă a cauzalităţii. „Mai înainte de toate — scrie Schopenhauer — trebuie să ne convingem că forma fenomenului voinţei, altfel spus, forma vieţii sau a realităţii nu este decît *prezentul,* şi nu viitorul şi trecutul ; acestea nu există decît în abstracţiunea noastră prin înlănţuirea cunoştinţei supusă principiului raţiunii. Nici un om *n-a trăit* în trecut şi nimeni *nu va trăi* în viitor ; numai prezentul este forma proprie oricărei vieţi, o proprietate asigurată pe care nimic nu i-o poate smulge."

Observaţia profundă asupra caracterului de eternă prezenţă a vieţii îi slujea lui Schopenhauer pentru a anula cu ea teama cu totul nejustificată de moarte, care n-ar fi decît teama de a pierde prezentul vieţii. Imaginea morţii n-ar fi, pentru ignoranţa noastră, decît aceea a unui timp fără prezent; imagine absurdă, fără îndoială, pentru că viaţa continuînd şi după risipirea individualităţii, ea atinge prin moarte şi dincolo de ea un alt prezent. „Obiectivarea voinţei — scrie Schopenhauer — are drept formă necesară *prezentul,* punct indivizibil care taie timpul prelungindu-se la infinit în două direcţii şi care rămîne nezguduit, asemenea unei amiezi eterne pe care nici o noapte n-ar răcori-o, sau întocmai ca soarele care arde fără încetare în timp ce nouă ni se pare că se cufundă în sînul nopţii. A te teme de moarte ca de o distingere

este întocmai ca şi cum soarele apunînd ar începe să geamă : «Vai î iată că mă pierd în noaptea eternă»." [1]

Lumea concepută ca o clipă suspendată între trecut şi viitor este o temă schopenhaueriană la care poezia lui Eminescu se va opri de mai multe ori. Pentru a o concretiza am văzut că Schopenhauer s-a folosit de comparaţia cu soarele care, apunînd, răsare aiurea, după cum dincolo de individualitatea noastră mărginită viaţa se menţine în prezentul ei neîntrerupt. Comparaţia cu soarele i s-a părut lui Schopenhauer atît de potrivită încît el o reia şi mai tîrziu : „Moartea — scrie el — este asemeni cu apusul soarelui pe care noaptea pare să-l înghită, dar care, în realitate, izvor al oricărei lumini, străluceşte fără întrerupere, aduce fără încetare zile noi unor lumi noi, apunînd mereu şi mereu răsărind." [2]

Comparaţia cu soarele o va folosi acum şi Eminescu în poezia *Cu mine zilele-ţi adăogi* pentru a concentra în jurul ei cîteva variaţii pe tema prezentului etern al vieţii. *Cu mine zileîe-ţi adăogi* este cea mai schopenhaueriană poezie a lui Eminescu îşi este o părere pe care trebuie s-o rectificăm ca tocmai ea ar fi aceea care ar ilustra abaterea finală a lui Eminescu de la pesimismul începuturilor sale ! Astfel, într-un studiu consacrat cugetării lui Eminescu, d. Mircea Florian socoteşte că stoicismul ultimei perioade eminesciene trebuie considerat ca o învingere a pesimismului şi că poezia despre care e vorba acum, în care s-ar putea întrevedea înfăţişarea morţii ca o „putere creatoare", este cel mai nimerit exemplu al noii orientări a poetului.[3] în irealitate, poezia amintită îşi are un izvor precis în textele schopenhaueriene pe care le-am citat şi este pesimistă cel puţin cît modelul care a inspirat-o. Pentru comparaţie, transcrierea întregii poezii este indispensabilă :

Cu mîne zilele-ţi adăogi
Cu ieri viaţa ta o scazi.
Şi ai cu toate astea-n faţă
De-a pururi ziua cea de azi.

1 Schopenhauer, *Die Welt als Wille und Vorstellung,* voi. 1, IV, ed, Grisebach (Reclam), p. 363 urm., 366.

[2] Schopenhauer, *ibid.,* p. 471.

[3] Mircea Florian, *Gîndirea lui Eminescu,* in *Noua revista romana,* **1914,** ni. 5.

Cînd unul trece, altul vine
în astă lume a-l urma ;
Precum cînd soarele apune
El si răsare undeva.

Se pare cum că alte valuri
CJobor mereu pe-acelaşi vad,
Se pare cum că-i altă toamnă,
Ci-n veci aceleaşi frunze cad.

Naintea nopţii noastre îmbla
Crăiasa dulcii dimineţi,
Chiar moartea însăşi e-o părere
Şi un visternic de vieţi.

Din orice clipă trecătoare
Ăst adevăr îl înţeleg,
Că sprijină vecia-ntreagă
Şi-nvîrte universu-ntreg.

De-aceea zboare anu-acesta
Şi se cufunde în trecut,
Tu ai ş-dcum comoara-ntreagă
Ce-n suflet pururi ai avut.

Cu mîne zilele-ţi adăogi,
Cu ieri viaţa ta o scazi,
Avînd cu toate astea-n faţă
De-a purure ziua de azi.

Priveliştele sclipitoare
Ce-n repezi şiruri se diştern,
Repaosă nestrămutate
Sub raza gîndului etern.

Am spus că pentru Schopenhauer trecutul aparţine lumii înşelătoare a fenomenelor, în timp ce numai prezentul este forma adevărată a vieţii. Din această constatare rezultă unele consecinţe însemnate. Mai întîi că întregul conţinut al vieţii se manifestă în clipa de faţă. Istoria, ca ştiinţă a trecutului, este cu totul neinstructivă pentru că, scrie Schopenhauer, „esenţa vieţii umane şi a naturii se regăseşte pretutindeni şi

în orice moment, şi nu cere pentru a fi recunoscută decît adîncimea concepţiei". De aceea închipuie Schopenhauer acest sugestiv dialog : *„Quid fuit ?" — „Quod est" ~ „Quid erît ?" — „Quod fuit."* [1]

Un ecou al acestor cugetări se poate recunoaşte în articolul pe care Eminescu i-l consacră lui Constantin Bălcescu cînd scrie : „In ziua de azi vedem lumea cum a fost şi va fi" [2], dar şi în strofa *Glossei:*

Viitorul şi trecutul
Sunt al filei două feţe,
Vede-n capăt începutul
Cine ştie să le-nveţe.
Tot ce-a fost ori o să fie
In prezent le-avem pe toate.
Dar de-a lor zădărnicie
Te întreabă şi socoate.

Cugetări ca acestea introduc un element eleatic în poezia lui Eminescu. Înşelăciunea legată de orice devenire, caracterul static al realităţii interpretată de raţiune este motivul predominant al filozofiei greceşti în epoca lui Xenofan, a^ lui Parmenide şi Zenon. La Berlin, unde Eminescu audiază în 1872 cursurile lui Ed. Zeller, renumitul istoric al filozofiei, greceşti, el a fost izbit desigur de identitatea dintre motivul anistoric la eleaţi şi la Schopenhauer. Căci baza ontologică a pesimismului schopenhaiuerian o alcătuieşte gîndul despre structura statică a realităţii. Cine admite devenirea poate primi şi ideea îmbunătăţirii progresive a lumii. Dar cine se decide pentru soluţia pesimistă trebuie neapărat să afirme că lumea aceasta este menită să rămînă pururi aceeaşi:

Ca azi va fi ziua de mîne,
Ca mini toţi anii s-or urma,

scrie Eminescu în *Te duci.* Ideile eleate, pentru care preparaţia sa schopenhaueriană îl făcea atent, l-au preocupat mai multă vreme pe Eminescu, după cum o dovedesc rezumatele sale relative la sistemul lui Xenofan, Parmenide şi Zenon, publicate

[1] Schopenhauer, *ibid.,* voi. II, p. 518, voi. I, p. 365.
[2] Eminescu, *Scrieri politice şi literare,* ed. I. Scurtu, 1905, p. 294.

de d-l O. Minar. [1] O cugetare ca a lui Parmenide vorbind despre fiinţă : „n-a fost şi nu va fi niciodată pentru că în întregime numai acum ea este prezentă, una şi indivizibilă" [2] îi putea reaminti poetului una din reflecţiile obişnuite ale eticii lui Schopenhauer şi întăreau sugestia din care trebuia să se dezvolte mai tîrziu strofa *Glossei.*

Dacă însă versuri ca ale *Glossei* vorbesc despre substanţa concentrată în oricare din clipele prezente pe care privirea filozofului le poate iscodi — sînt altele care ne întreţin mai cu seamă despre iluzia celor ce au fost. Şi în această privinţă unele cugetări ale lui Schopenhauer au putut răsuna în amintirea lui Eminescu. „Prezentul — scrie Schopenhauer — e totdeauna în faţa noastră cu tot ce închide în el : ceea ce conţine şi ceea ce este conţinut rămîn solide, nezguduite, precum e curcubeul deasupra cascadei. Căci viaţa e asigurată voinţei, şi prezentul e asigurat vieţii. Desigur, atunci cînd cugetăm la miile de ani care s-au scurs şi la miile de oameni care au trăit ne putem întreba : Cine au fost aceştia ? Ce au devenit ? Dar n-avem în schimb decît să ne reamintim propria viaţă, să evocăm scenele ei şi să ne întrebăm din nou : Ce au fost toate acestea ? Ce a rămas din ele ?" [3]

Contemplarea propriului trecut care îşi destăinuieşte deodată firea lui iluzorie este o altă atitudine a poeziei eminesciene pe care o putem pune în legătură cu sfera de idei a eticii lui Schopenhauer. O astfel de atitudine ne întîmpină în *Melancolie,* pentru ca în cadrul ei general să se înscrie acea comparaţie a vieţii trecute cu o poveste debitată de o gură străină, săgetătoare imagine care îi revine numai poetului :

[1] M. Eminescu, *Probleme şi analize filozofice,* descoperite şi comentate de O. Minar, Bucureşti, 1924, reproduc probabil unele din însemnările lui Eminescu ca student în filozofie, dar cu o metodă atît de insuficientă incit nu numai provenienţa manuscriselor, despre care Prefaţa lasă să se înţeleagă că n-ar fi numai acelea ale Academiei Române, nu este indicată, dar reflecţiile comentatorului se amestecă pe alocuri cu textul original în felul cel mai nepotrivit.

^[2] Pentru textul lui Parmenide, vd. H. Diels, *Fragmente der Vorsohratiker, griechisch und deutsch,* Berlin, 1913, p. 122 urm. — Apropieri de filozofia greacă, în care crede a putea recunoaşte chiar izvoarele *Scrisorii I,* a încercat d-l R. Demetrescu în revista *Societatea de mîine,* 1924, p. 366 urm.

[3] Schopenhauer, *ibid.,* p. 364.

Şi cînd gîndesc la viaţa-mi, îmi pare că ea cură
încet repovestită de o străină gură,
Ca şi cînd n-ar fi viaţa-mi, ca şi cînd n-aş fi fost.
Cine-i acel ce-mi spune povestea pe de rost
De-mi ţin la el urechea — şi rîd de cîte-ascult
Ca \de dureri străine Parc-am mpfirit de mult.

Un astfel de strigat al deznădejdii de a nu te putea cuprinde în realitatea ta statornică nu este izolat în poezia lui Eminescu. Din acelaşi sentiment s-au ridicat versurile *Scrisorii I* în care poetul nu regăseşte din amintirea trecutului decît imagini fugitive sau mărturii umile : „Vreo umibră de gîndire, ori un petec de hîrtie", atît cît îi trebuie pentru a înțelege că : „propria ta viaţă singur n-o ştii pe de rost". Tot astfel în cîntecul de dragoste şi despărţire : *Te duci...* trecutul care nu poate fi cuprins devine nu numai o poveste necunoscută, dar şi halucinaţia unui delir :

Viața-mi pare-o nebunie
S fir sită făr-a fi-ncepvit.

„Ce au fost toate acestea ? Ce a rămas din ele ?" se întreabă Schopenhauer meditînd la împrejurările trecute ale vieţii cu acea uimire dezamăgită pe care o regăsim acum şi la Eminescu. Rădăcina cea mai adîncă a unui anumit sentiment de viaţă, din care s-a dezvoltat o bună parte a literaturii pesimiste din a doua jumătate a veacului trecut, o întîmpinăm aci, în această acută nevroză a depersonalizării, care a împiedicat atîtea spirite de seamă ale vremii să-şi resimtă unitatea profundă a firii lor şi sensul armonios al unei vieți dezvoltîndu-se cu logica internă a unui organism şi a unei opere de artă. Clasicii au resimţit această fericire. A resimţit-o de pildă Goethe cînd a ridicat un imn de laudă *personalităţii,* adică acelei consecvenţe interne care poate face din noi un bloc rezistent în furtuna pustietoare a timpului. Și este o întîmplare cu totul remarcabilă faptul că Eminescu, modernul cu sufletul neliniştit de problema propriei lui identităţi intime, a tradus odată strofele clasice ale lui Goethe :

Spun popoare, sclavii, regii,
Că din cîte-n lume avem
Numai personalitatea
Este binele suprem.

Că-n ziua-n care lumii te de te mai întîi
Sta soarele pe ceruri spre-a saluta planeţii;
Crescuşi după-acea lege, de ea şi azi te ţii
Cum o urmaşi pe-atunci, păşind în drumul vieţii;
Nu scapi de tine însuţi, cum eşti, trebui să fii,
Din vechi ne-o spun aceasta sibile şi profeţii;
Şi nici un timp, cu nici o putere laolaltă
Nu frîng tiparul formei ce vie se dezvoltă.[1]

Manifestîndu-se veşnic în prezent, ca într-o „amiază eternă", dar aspirînd către nişte ţinte pe care nu le atinge decît pentru a le înlocui îndată, voinţa de a trăi este izvorul unor neîntrerupte suferinţe. Faţă de această implacabilă condiţie a vieţii, Schopenhauer arată că reflecţia filozofică poate în cele din urmă s-o divulge şi să îndrumeze spiritul către liniştitoarea ataraxic stoică, către acea eliberare de sub puterea afectelor, demnă să fie salutată ca limanul unei mîntuiri. ,,Pentru că ne-am convins — scrie Schopenhauer — că durerea, ca durere, alcătuieşte esenţa vieţii, că ea nu poate fi ocolită, că ceea ce atîrnă de întîmplare este numai figura şi forma sub care ea se înfăţişează, dar că ea ocupă în clipa de faţă un loc care în lipsa ei ar fi invadat de o altă durere şi că întîmplarea are în esenţă puţină stăpînire asupra noastră ; cugetarea aceasta, dacă ar deveni în ochii noştri o convingere veşnic vie, ar

[1] Aceste fragmente au fost găsite de I.I. Chendi printre manuscrisele Iui Eminescu şi reproduse an prefaţa volumului : M. Eminescu, *Opere complete,* I, *Literatura populara,* Bucureşti, 1905, fără să bănuiască însă că ele sînt două traduceri 'răzleţe din Goethe şi anume : iprima strofă alcătuieşte începutul poeziei *Personlichkeit* din ciclul *Westoestlicher Diwan,* iar cele opt versuri următoare constituie bucata *Dâmon,* din seria strofelor orfice. Iată şi textul german :

Volk und Knecht und uberwinder
Su gestehen zu jeder Zeit :
Hochstes Gluck der Erdenkinder
Sei nur die Personlichkeit.

Wie an dem Tag, der dich der Welt verlichen,
Die Sonne stand zum Grusse der Planeten,
Bist alsohald und fort und fort gediehen
Nach dem Gesetz, wonach du angetreten.
So musst du sein, dir kannst du nicht entfliehen
So sagten schon Sibyllen, so Propheten ;
Und keine Zeit und keine Macht zerstiickelt
Gepraegte Form, die lebend sich entwickelt.

putea să ne inspire o puternică doză de stoică egalitate de suflet şi să scadă cu mult grija neliniştită cu care veghem asupra bunei noastre stări."[1] Schopenhauer a fost pentru Eminescu un îndrumător atît de ascultat încît prin el a găsit calea nu numai către vechile izvoare ale înțelepciunii indice, dar şi către fîntîna de mîngîieri a stoicismului greco-roman. Stoicismul nu este, aşadar, cum am văzut că s-a putut crede, o etapă prin care Eminescu întrece pesimismul, dar una în care el se dezvoltă în deplin paralelism de data aceasta cu modelul schopenhauerian. Aceste influențe noi le-a adunat Eminescu în poezia *Glossa.*

Izvorul istoric al *Glossei,* dacă facem abstracţie de atîtea amintiri filozofice care au putut-o inspira pe alocuri, pare a fi o cugetare a lui Oxenstierna pe care Eminescu o publică în *Curierul din Iaşi* din 13 iunie 1876. Din relatările lui M. Gaster se ştie că copii după traducerea : *Cugetări de multe feluri,* făcută încă din 1750 de un anume Dumitrache, probabil după versiunea franțuzească : *Pensees de M. le comte d'Oxenstiern,* şi în urma îndemnului episcopului de Roman, Leon, circulau în Moldova în mai multe exemplare şi că una din ele, datată de ia 1779, se găsea în posesiunea lui Eminescu.[2] D. Gaster nu ne spune însă cine a fost acest Oxenstierna şi de aceea trebuie să ne mulțumim deocamdată cu ipoteza că autorul fragmentului intitulat *Comedia cea de obşte* nu este altul decît Axei, conte de Oxenstierna (1583-1654), renumitul bărbat de stat suedez din serviciul lui Gustav Adolf, diplomat iscusit în timpul războiului pe care trupele suedeze îl poartă pentru cauza protestantă în Germania şi căruia istoria literară mai veche îi atribuia şi alte opere. Fragmentul din Oxenstierna tratează despre concepțiile de viață ale anticilor, pentru că în rînduriie cu care îl introduce, Eminescu scrie : ,,Un manuscript din 1790 (!), euprinzînd gîndurile lui Oxenstierna, arată cam în ce chip aveau obiceiul strămoşii noştri de a privi lumea aceasta".

întreg fragmentul lui Oxenstierna se întemeiază pe comparația vieții cu teatrul, cu spectacolul scenic, pentru care limba

[1] Schopenhauer, *ibid.,* p. 409.
[2] M. Gaster, *Geschichte der mmaenischen Literatm,* în G. Grbber, *Grundriss der romanischen Philologie* II, 3, Strasbourg, 1901, p. 336, 337. Fragmentul din Oxenstierna se poate citi în M. Eminescu, *Scrieri politice şi literare,* 1905, p. 324 urm.

traducătorului găseşte cuvîntul „privelişte", după cum actul prim al comediei ce se reprezintă devine „lucrarea cea dintîi". Comparația este într-atît de susţinută încît aflăm şi banul pe care cel ce intră îl plăteşte la uşă, şi ,,petecul pecetluit" pe care îl primeşte în schimb, şi „împletiturile" piesei care nu sînt altceva decît adaptarea românească a „peripețiilor" din *Poetica* lui Aristoteles. Analogia cu *Glossa* lui Eminescu se întinde, aşadar, mai departe decît versul :

Tu în colț, petreci cu tine,

care reproduce unul din amănuntele fragmentului şi singurul pe care I. Scurtu îl remarcă în ediția sa, căci întreaga *Glossa* e construită pe aceeaşi asemănare a vieții cu teatrul :

Privitor ca la teatru
Tu în lume să te-nchipui:
Joace unul şi pe patru
Totuşi tu ghici-vei chipu-i,
Şi de plînge, de se ceartă,
Tu în colț petreci în tine
Şi-nțelegi din a lor artă
Ce e rău şi ce e bine.

Alte măşti, aceeaşi piesă

Cu un cîntec de sbenă
Lumea-ntinde lucii mreje ;
Ca să schimbe-actorii-n scenă
Te momeşte în vîrteje.

Comparația vieții cu teatrul nu este însă un motiv pe care l-a putut găsi Oxenstierna mai întîi. Originea acestui motiv trebuie s-o căutăm în antichitate pentru a o afla în adevăr la filozofii din succesiunea lui Socrate şi printre cei din urmă la Epictet, unul din lucrătorii cei mai populari ai idealurilor stoice, de unde el s-a răspîndit apoi pe multe căi în literatura universală. Comparația vieții cu teatrul îi este chiar foarte familiară lui Epictet, pentru că o regăsim de două ori în renumitul său Manual : „Nu uita — scrie el — că eşti un actor

într-o dramă aleasă de cineva mai mare decît tine. Vei juca puţin dacă a ales-o scurtă ; mult, dacă a ales-o lungă. Ţi-a împărţit rolul unui sărac ? Joacă-l bine, cu tot farmecul tău. Ţi-a căzut rolul şchiopului, al magistratului, al plebeului ? Aceeaşi datorie. Căci atîta e al tău : să joci frumos rolul primit. Dar alegerea nu e treaba ta." Şi în altă parte : „Dacă iei un rol peste puterile tale ai să-l joci rău ; iar cel pe care l-ai fi putut juca bine, nejucat rămîne".[1]

Dacă privirile lui Eminescu s-au oprit asupra fragmentului din Oxenstierna, lucrul îl explică faptul că sub farmecul limbii vechi pentru care era atît de sensibil Eminescu descoperea o temă stoică şi una din acelea pe care inteligenţa sa formată în disciplina schopenhaueriană ştia s-o distingă şi s-o preţuiască.

Este drept a observa că între felul în care stoicul antic şi pesimistul modern răsfrînge viaţa ca o comedie ale cărei frîne le deţine o putere care ne întrece s-a introdus o nuanţă despre care e necesar să ne dăm seama. Faţă de împrejurarea vieţii resimţită ca un spectacol stoicul reacţionează cu o seninătate provenită, desigur, din conştiinţa că rolul pe care avem a-l juca ne este atribuit de o putere raţională căreia îi e necesară şi contribuţia noastră pentru a obţine armonia definitivă a cosmosului. în viziunea pesimistă a lumii, adîncul ei raţional este înlocuit cu aspiraţia absurdă a vieţii care doreşte să se

[1] *Manualul lui Epictet,* trad. d-lui C. Fedeleş, cf. 17 şi 37, p. 52. 67. Am amintit că asemănarea vieţii cu teatrul şi a omului cu un actor care joacă rolul ce i s-a impus nu este născocită de Epictet cu toate că el a făcut-o renumită. înainte de Epictet motivul este semnalat în veacul al III-lea şi al II-lea la un şcolar al Cinicilor, la Bion din Borysthene, care într-una din diatribele conservate în *Florilegiul* lui Stobeu scrie : „După cum bunul actor joacă bine rolul ce i s-a dat, tot astfel omul de bine joacă precum se cade rolul ce i-a fost rezervat de soartă" ; apoi la Ariston din Chios. Astfel motivul ajunge în veacul I p. Chr. la Epictet, unde peste două secole l-a putut găsi Plotin, care în *Enneade* (III, 2, 17) îi dă o largă întrebuinţare. „Ceea ce se poate tăgădui — scrie Plotin — nu este existenţa răilor, dar că răutatea ar proveni de la ei înşişi... De altfel, dacă omul de bine şi răul îşi au locurile lor, lucrul este întocmai ca într-o dramă în care autorul desemnează fiecăruia rolul său, slujindu-se de actorii pe care îi are la dispoziţie. Tot astfel există în univers un loc care se potriveşte celui bun şi altul care se potriveşte celui rău... în drama adevărată, pe care oamenii înzestraţi cu talent o imită numai în parte, sufletul este actorul, şi el îşi primeşte rolul său de la poetul Universului/* Pentru urmărirea acestui motiv se pot consulta : Dummler, *Akademika, Beitrâge zur Literaturgeschichte der sokratischen Schulen,* Giersen, 1889 ; Brehier, *Histotre de la philosophie,* t. I, 1927, ip. 273 ; 367-368, 377, 459.

menţină pentru durerea noastră cea mai mare. „Voinţa" care a înlocuit „logosul" continuă să ne călăuzească cu aceeaşi putere suverană, dar nu ne mai poate inspira acel sentiment de modestie, de demnitate şi împăcare cu sine, lqgat de conştiinţa că rolul nostru umil este totuşi indispensabil şi care trece ca o adiere mîngîietoare prin paginile lui Epictet. Dependenţa creaturii de puterea oarbă care o conduce trezeşte mai degrabă un sentiment în oare o cuminţenie dezamăgită se învecinează cu sarcasmul, aşa cum strofele *Glossei,* dar şi atîtea pagini ale lui Schopenhauer ne pot oferi exemplul.

Ataraxia stoică nuanţată sau nu în felul modern al pesimiştilor este pentru Schopenhauer mijlocul unei alinări provizorii din încleştarea „voinţei de a trăi", şi la acest ideal Eminescu a aderat nu numai în *Glossa,* dar şi în alte poezii, printre care finalul *Luceafărului* alcătuieşte floarea supremă şi cea mai pură a acestei tendinţe. Eliberarea definitivă de sub jugul teribilei „voinţe", Schopenhauer credea că se desăvîrşeşte în negaţia de sine a martirului şi ascetului. „Orice suferinţă care îl atinge — scrie despre aceştia Schopenhauer — adusă de întîmplare sau de răutatea unui alt om, orice infamie, orice insultă, orice pagubă e binevenită ; el le primeşte cu bucurie şi ca prilejul de a se încredinţa că nu mai afirmă voinţa şi că a trecut curajos de partea duşmanilor... persoanei «ale... Cînd moartea vine în sfîrşit să nimicească fenomenul acestei voinţe, a cărei existenţă, prin libera negare de sine însuşi, încetase mai de mult, ea este salutată cu bucurie şi primită cu o inimă împăcată ca o eliberare arzător dorită."[1]

Dar această evocare a bucuriei cu care martirul îşi întîmpină chinurile nu o găsim oare ca într-un ecou în tragica dorinţă de mortificare din *Rugăciunea unui dac* şi nu este, pirin urmare, de prisos să-i căutăm acesteia izvoare îndepărtate şi vag asemănătoare în literatura indică atunci cînd paginile adeseori recitite ale lui Schopenhauer au putut vorbi cu putere imaginaţiei poetului nostru ? Printre idealurile schopenhaueriene a găsit Eminescu şi gîndul glorificării martirului.

Critica eminesciană s-a mulţumit să limiteze pînă acum influenţa lui Schopenhauer în poezia lui Eminescu mai cu seamă la gîndul lor comun despre nimicnicia existenţei şi la comuna lor aspiraţie către „stingerea eternă". Iată însă că o

[1] Schopenhauer, *ibid.,* p. 490.

cercetare mai amănunţită arată că influenţa lui Schopenhauer a introdus în ţesătura inspiraţiei lui Eminescu mai multe fire şi că pentru o bună înţelegere a poetului sînt necesare mai multe referinţe la paginile filozofului: atîtea cîte au fost amintite aci şi unele pe care discuţia le va face trebuincioase şi mai tîrziu, chiar în capitolul următor. Mai este însă necesar de amintit că atîtea înrudiri cu filozoful nu coboară întru nimic originalitatea poetului, care trebuie căutată numai în adevărul şi energia lirismului cu care el însufleţeşte nişte gînduri abstracte ?

Cercetarea istorică se învecinează totdeauna cu adînoirea estetică şi se mărgineşte prin ea.

VOLUPTATE ŞI DURERE

Legăturile de cuvinte pe care un poet le întrebuinţează mai des alcătuiesc un semn limpede al impresiilor care l-au urmărit mai statornic. In faţa poetului stă tot materialul de expresii al limbii, şi preferinţa pe care el o dă unora sau altora dintre ele rezultă dintr-un intim principiu de selectare care coincide cu senzaţia lor lirică predominantă. Există, fără îndoială, ţesături de cuvinte care revin cu insistenţă numai pentru că provizia verbală a poetului a fost săraca. Impresia de aproximaţie chinuitoare care ne urmăreşte atunci este aceea a unei melodii silită să răsune dintr-o claviatură în care diezii şi bemolii ar fi fost smulşi. Dar există, fără îndoială, reveniri de contexte aidoma sau asemănătoare, care sînt ca nişte focare în care se adună razele convergente ale poeziei. A le găsi pe acestea şi a le cuprinde în toată întinderea înţelesului lor înseamnă a încerca să te fad stăpîn peste nucleul în care se găsesc condensate virtualităţile mai de seamă ale unei creaţii.

6 împerechere de cuvinte foarte caracteristică pentru Eminescu este aceea care asociază expresia voluptăţii cu a durerii. Toată lumea îşi aminteşte de acel „farmec dureros" în care putem exprima una din impresiile de ansamblu ale operei sale. Farmecul distilat din jale este unul din afectele eminesciene cele mai tipice şi care se sileşte să revină în noi ori de cîte ori încercăm să ne reamintim nu amănuntele, nu imaginile sau situaţia psihologică particulară dintr-una sau alta din poeziile sale, dar acel efect de totalitate care se înalţă din ele ca un abur subtil şi le învăluie ca o atmosferă.

„Farmec dureros" este numai una din împerecherile de cuvinte prin care se exprimă această emoţie centrală şi revelatoare a poeziei eminesciene. îmbinarea : „dulce jele" sau locuţiunile : „dureros de dulce", „fioros de dulce" — sînt altele. Astfel de asociaţii de termeni sînt într-atît de adaptate intuiţiei lirice care nu l-a părăsit pe poet niciodată încît le putem întîlni şi în primele sale poezii. Bucata O *călărire în zori,* anunţînd în alte privinţe atît de puţin creaţiile viitoare, vorbeşte de pe atunci de un cînt dulce şi jalnic. Din aceeaşi epocă, oda *La Heliade* asociază şi ea cîntarea dulce a. lui Eol cu jalea silfelor care vin să se culce, în timp ce *La o artistă* reţine nuanţa unor „cînturi dulci ca un fior". Din primul moment spontaneitatea naturală a poetului scoate, aşadar, la lumină acea intuiţie muzicală a lumii plină de mister, de farmec şi de durere care alcătuieşte adînoul însuşi al lirismului eminescian şi pe care timpul nu va face decît s-o adîncească şi s-o rafineze.

Asociaţia dintre expresia voluptăţii şi a durerii se produce la Eminescu în trei împrejurări, cu prilejul muzicii, al iubirii şi al morţii. Cele din poeziile adolescenţei, despre care am amintit, aparţin primei categorii. Dar şi mai tîrziu, cînd în *Făt-Frumos din tei* cornul se aude pentru întîia oară în poezia lui Eminescu, dulcele său glas îi răsună poetului „fermecat şi dureros", iar în *Lasă-ţi lumea,* de data aceasta nu glasul cornului, dar ecoul cu care pădurea îi răspunde îi sună poetului în acelaşi fel.

Iubirea este însă emoţia care foloseşte cele mai multe din contextele despre care e vorba aici. De reţinut este însă că de cele mai multe ori ele nu intervin cînd e vorba de iubirea bărbatului, ci mai ales atunci cînd prin ele se exprimă dragostea femeii.

Astfel demonia bărbatului din *Înger şi demon* trezeşte în iubita lui reflecţia şi sentimentul : „Ce puternic e — gîndi ea cu-amorioasă dulce spaimă !" în *Strigoii* iubita este aceea care găseşte cuvintele de dragoste : „Las' să mă uit în ochii~ţi ucizător de dulci". în *Povestea teiului* apariţia lui Făt-frumos umple inima Blancăi cu un „farmec dureros". în *Luceajărvd* Cătălina pronunţă cuvintele exaltării : ,,Mă dor de crudul tău

amor / A pieptului meu coarde". în *Scrisoarea 111* pe buzele femeii vin cuvintele : „Şi durerea mea cea dulce cu durerea ta alin-o..." Iar în *Scrisoarea IV* mărturisirea de dragoste a femeii abundă în acelaşi sens : „Ah, ce fioros de dulce de pe buza ta cuvîntu-î", „Şi cu focul blînd din glasu-ţi tu mă dori şi mă cutremuri". Numai în *Cătălin* aceeaşi emoţie, pe care am avea dreptul s-o considerăm după natura ei femeiască, este atribuită bărbatului care exclamă : „Şi cînd inima ne creşte de un dor, de-o dulce jele".

Ne va apărea mai tîrziu cît de semnificativ este faptul că voluptatea se asociază acum cu izvorul însuşi al durerii. *Oda (în metru antic)* vorbeşte nu numai de o suferinţă „dureros de dulce", dar şi de „voluptatea morţii", în timp ce în *Peste vîrfuri trece lună* sunetul cornului răspîndeşte în sufletul poetului o contagiune subtilă şi mortală. Acest sunet se pierde, şi el se aude :

Mai departe, mai departe,
Mai încet, tot mai încet,
Sufletu-mi nemîngîiet
îndulcind cu dor de moarte.

Atîtea mărturii culese în opera poetului, de la primele sale încercări şi pînă la realizările definitive de mai tîrziu, ilustrează un sentiment constant. Să spunem că durerea resimţită ca o voluptate Eminescu o împarte cu mulţi poeţi romantici, deşi o nuanţează în felul său propriu şi caracteristic. în această privinţă numai alegerea este grea pentru că materialul se oferă din abundenţă acelora care parcurg cu oarecare atenţie textele romanticilor. Aici ne putem mulţumi însă cu puţine exemple.

Iată de pildă pe Rene, eroul lui Chateaubriand, mărturisindu-şi sentimentele încercate la moartea tatălui său. „Nu puteam crede — îşi reaminteşte el — ca acest corp neînsufleţit să fi fost autorul cugetării mele ; simţeam că ea trebuie să-mi vie dintr-un alt izvor, şi, într-o sfîntă durere care se apropia de bucurie *(une sainte douleur qui approchait de la joie),* speram să mă pot uni într-o zi cu spiritul tatălui meu."

Amestecul suferinţei cu fericirea a vib'at în sufletul romanticului Tieck printre cei dintîi. Caracteristică este, de pildă, poezia *Îndoială (Zweifel) :* „Sînt oare dureri sau bucurii care îmi străbat pieptul ? Vechile dorinţe apun şi mii de flori noi înfloresc."

Sind es Schmerzen, sind es Freuden,
Die durch meinem Bttsen ziehn ?
Alle alten Wunsche scheiden»
Tausend neue Blumen bliih.

Şi mai departe : „Bate, inimă năzuitoare. Curgeţi, lacrimi. Bucuria nu e decît o durere mai adîncă. Viaţa e un mormînt întunecat."

So schlage denn, strehendes Herz,
So fliesset denn Traenen herab,
Auch Lust ist nur tieferer Schmerz,
Leben ist dunkeles Grab.

Presentimentul vieţii liberatoare de dincolo a îmbinat de atîtea ori senzaţia voluptăţii cu gîndul morţii la Novalis. în *Hymnen an die Nacht* un cîntăreţ venit de pe ţărmurile greceşti în Palestina anunţă că blîndul geniu al morţii, pe care grecii îl înfăţişau ca pe un tînăr cu falca aplecată, retrăieşte acum în Isus, simbol al morţii învinse, al unirilor de dincolo de moarte. „Tu eşti tînărul — îi spune el — care de multă vreme stă într-o adîncă meditaţie pe mormintele noastre. Semn mîngîietor în întunecime, bucuros început al unei omeniri mai înalte. Ceea ce ne-a încovoiat într-o adîncă tristeţe ne atrage acum cu o dulce nostalgie *(siisse Sehnsucht).* Viaţa cea veşnică s-a vestit prin moarte : tu eşti moartea, şi sănătatea ne vine abia prin tine."

Frenezia dionisiacă a morţii revine în *Imnurile* lui Novalis şi altă dată. în presentimentul cufundării în marea noapte, în vraja desfacerii de cele mărginite, iubita vorbeşte prin glasul poetului : „Orice durere va deveni odată un spin al voluptăţii":

...jede Pein
Wird einst ein Stachel
Der Wollust sein.

„Puţin timp încă şi, desfăcîndu-mă, voi zăcea beată în sînul iubirii. Viaţa infinită unduieşte puternic în mine. De sus, privesc jos, către tine. Pe acea colină strălucirea ta se stinge. O umbră aduce coroana cea răcoritoare. O, soarbe-mă cu putere, iubitule, pentru a putea să dorm şi să iubesc. Simt valul

morţii care întinereşte, sîngele meu se preface în balsam şi eter!"

Ich fiihle des Todes
Verjungende Flut»
Zu Balsam und Aether
Verwandelt mein Blut.

Tot în *Imnurile nopţii* „fiorul dulce" eminescian apare în proprie expresie : „Infinit şi tainic ne pătrunde un dulce fior şi mi se pare că din depărtări adînci răsună un ecou al doliului nostru" :

Unendlich und geheimnisvoll
Durchstromt uns siisser Schauer ;
Mir deuchty aus tiefer Fernen scholl
Ein Echo unserer Trauer.

Nu numai gîndul eliberării prin moarte produce în sufletul lui Novalis această grupare de sentimente contradictorii, dar şi cufundarea cu trecutul dispărut. Astfel *Cîntecele religioase (Geistliche Lieder)* vorbesc despre „acela care priveşte în icoana timpurilor trecute ca într-o prăpastie adîncă în care din toate părţile îl atrage o dulce durere *(ein silsses Web)".*

Wer in das Bild vergangner Zeiten
Wie tief in einem Abgrund sieht,
In welchen ihn von allen Seiten
Ein siisses Weh hinunterzieht.

Pentru a încheia cu cîteva exemple în legătură cu conexiunea fericirii şi a suferinţei în iubire, iată pe Hyperion din romanul liric al lui Holderlin povestindu-şi dragostea sa cu Diotima : „E un ciudat amestec de fericire şi inimă grea *(Seligkeit und Schwermut)* cînd mi se arată astfel că ne găsim în afară de graniţele vieţii obişnuite." Visurile nopţii de iubire au dispărut acum pentru Hyperion ca „frumoasele stele ale cerului şi numai voluptatea dorului *(die Wehmut)* mărturiseşte în sufletul meu despre ele".

în acelaşi fel întruneşte Tieck voluptatea durerii în iubire şi în năzuinţa către moarte într-o strofă care rezumă parcă toate nuanţele amintite aci. Este vorba de una din strofele poeziei *Die Blumen* cînd, vorbind despre flori, poetul le atribuie prin alegorie sentimentul : „Bucuria lor cea mai înaltă

este să se mistuie de dorul celor iubiţi, să se transfigureze prin moarte şi să piară într-o dulce suferinţă" :

Das ist ihre hochste Freude,
In Geliebten sich verzehren
Sich im 7ode zu verklaeren
Zu vergehen in sussem Leide.

îmbinarea voluptăţii cu a durerii are o însemnătate deosebită în romantism. Ea este un document şi o ilustraţie a acelei culturi a sentimentului pe care romanticii au instaurat-o. Viaţa practică resimte fericirea şi suferinţa ca pe nişte valori care se opun şi se resping. Această opoziţie nu are însă un sens decît pentru viaţa practică. Dacă romantismul a reuşit să le îmbine, cum atîtea exemple ne-o pot dovedi, împrejurarea se explică prin faptul că el adoptă faţă de viaţa sentimentală o atitudine estetică în care valorificarea ei practică nu mai joacă nici un rol. Sentimentul nu mai e trăit, ci degustat. El este resimţit ca un izvor de energie, de abundenţă şi expansiune lăuntrică, fără nici o considerare pentru realităţile în raport cu care el ar trebui să fie căutat sau evitat într-unui singur din felurile sale posibile. Romanticii sînt nişte esteţi ai vieţii sentimentale, şi polii opuşi ai acesteia din urmă găsesc la ei calea pe care se pot apropia şi contopi.

Pentru a exprima aceasta sinteză de tonuri sentimentale deosebite, romanticii germani am văzut că întrebuinţează două cuvinte : *Wehmut* şi *Sehnsucht. Wehmut* este afectul complex în care durerea este sugerată de pierderea unui lucru sau a unei fiinţe iubite, pe cînd fericirea provine din posesiunea lor în amintire. *Sehnsucht* este însă durerea unei lipse pe care viaţa n-a împlinit-o, dar pe care o poate împlini în viitor, ceea ce îndulceşte durerea iniţială şi îi creează fizionomia complexă. în pasajele citate năzuinţa către unirile de după moarte devine la Novalis *„siisse Sehnsucht",* iar pentru Holderlin aspiraţia către farmecul pierdut al iubirii este *„Wonner der Wehmut".*

în româneşte aceste nuanţe se regăsesc deopotrivă în „dor" a cărui îndoită intenţie se îndreaptă şi către trecut, şi către viitor ; cineva poate resimţi dorul de cele ce au fost şi de ce ar putea fi. Cuvîntul românesc a întrunit laolaltă aceste două situaţii sufleteşti şi sfera sa este mai întinsă.

„Farmecul dureros" al poeziei eminesciene este, aşadar, nu numai o categorie sentimentală romantică, dar şi „dorul" poeziei populare. Aceasta se poate afirmaîn teză generală pentru că în realitate Eminescu adînceşte şi interpretează „dorul" popular într-un fel care îi aparţine şi asupra căruia^ne vom opri. Dar faptul că el ocupă un rol atît de însemnat în opera poetului nostru se explică prin aceea că el este tocmai punctul în care se întrunesc înrîuririle formaţiei sale cu vîna care urcă din straturile adînci ale inspiraţiei populare şi poate din amintirile depuse în sînge. Armonia dintre cultură şi natură este temeiul care asigură poeziei lui Eminescu caracterul ; ei de realizare definitivă, şi importanţa pe care „farmecul dureros" o dobîndeşte în cuprinsul ei este una din ilustraţiile acestei armonii.

Dacă însă „farmecul dureros" sau îmbinările asemănătoare de termeni pot fi apropiate de „dorul" poeziei populare, de ce preferă Eminescu pe cele dintîi? Nu poate fi îndoială că această analogie se oglindea undeva în spiritul lui Eminescu, după cum o dovedeşte versul : „Şi cînd inima ne creşte de un dor, de-o dulce jele", unde, după structura gramaticală a versului, „dulce jele" explică pe „dor". De ce însă expresia analitică este preferată cuvîntului sintetic ? Dacă recitim pasajele din care sînt extrase contextele amintite mai sus vedem că ele^ nu aparţin acelor bucăţi în care poetul vorbeşte în numele său, la întîia persoană, ci acelora în care el descrie sentimentele altor persoane, ale femeii din *Scrisoarea IV* şi din *înger şi demon,* ale Cătălinei şi Blancăi, ale iubitei lui Arald din *Strigoii,* ale lui Cătălin, ale codrului în *Lasă-ţi lumea.* Excepţie fac numai contextele din *Odă* şi cele din *Peste vîrfuri trece lună,* care alcătuieşte însă tot cîntecul unui personaj deosebit de poet şi anume al unei femei, al Anei din drama istorică postumă : *Bogdan Dragoş,* pe care versiunea independentă din *Poezii* o reia şi o modifică în cîteva puncte.

Generalitatea rar dezminţită a acestei condiţii arată că Eminescu se comportă în toate aceste împrejurări ca psiholog al unor stări sufleteşti străine, silit să le amănunţească şi să prefere, deci, expresia lor analitică. Dar afară de aceasta nu este oare funcţiunea poetului să pătrundă sub cuvînt în^ intimitatea stării pe care acesta *o* denumeşte, să ne împingă mai departe către miezul lucrurilor, să ne reveleze raportul de elemente trăite şi să ne înfăţişeze astfel în locul cuvîntului

comun, care adeseori mai mult acoperă decît dezvăluieşte sensurile intuitive, expresia compusă care poate face mai bine acest serviciu ? în sfîrşit, „farmecul dureros" este o modificare a dorului şi expresia trebuia rezervată.

Faptul că „farmecul dureros" sau termenii asemănători intervin de cele mai multe ori în scenele de dragoste, ca o expresie a sentimentelor care agită atunci personajele, mai are şi o altă semnificaţie. Am spus că „dorul" este emoţia complexă în care durerea pierderii sau neîndestulării se complică cu fericirea unei posesiuni recucerite din trecut sau proiectată în viitor. Aceste două sentimente se găsesc la Eminescu, ba chiar ele alcătuiesc conţinutul acelora dintre poeziile sale în care poetul vorbeşte la prima persoană. Nu însă în aceste poezii „farmecul dureros" intervine.

Lirica erotică a lui Eminescu adoptă, aşadar, mai multe categorii. Mai întîi, poeziile în care răsună chemările iubirii, acelea în care aspiraţia către posesiunea viitoare este umbrită de lipsa prezentă. O astfel de poezie este *Lacul* sau *Dorinţa.* în aceasta din urmă durerea absenţei nu este formulată, dar ea o învăluie în întregime cu umbrele delicate ale reveriei. Mult mai reprezentată este cealaltă categorie în care durerea pierderii se îndulceşte în prezentul imaginaţiei. La acest pol se grupează cu o dozare variată a tristeţii şi mîngîierii marea majoritate a poeziilor de dragoste ale lui Eminescu, precum : *Departe sunt de tine, Pe aceeaşi ulicioară, Atît de fragedă, Freamăt de codru, Şi dacă..., Din valurile vremii, Cînd amintirile, S-a dus amorul, Pe lîngă plopii fără soţ, De ce nu-mi vii.* Foarte interesante printre acestea sînt unele poezii ca: *Despărţire, Adio, Te duci,* unde în momentul despărţirii poetul trăieşte farmecul care acum se risipeşte ca pe un eveniment al trecutului şi îi dă perspectiva necesară dorului.

în *Floare albastră* scena de dragoste desfăşurată în prezent este la sfîrşitul poeziei, odată cu plecarea iubitei, proiectată în trecut şi cufundată astfel în atmosfera vaporoasă a nostalgiei. „Floarea albastră" este un simbol împrumutat şi el romantismului. Heinrich von Ofterdingen în romanul lui Novalis, căruia îi împrumută titlul, porneşte să caute floarea albastră, adică infinitul peste care poetul trebuie să se facă stăpîn. „Floarea albastră" este pentru Novalis simbolul unei aspiraţii tulburătoare, a nostalgiei către îndepărtata patrie a poeziei. înţelesul simbolului este la Eminescu mai puţin special pen-

tru că el nu răsfrînge decît iubirea pierdută, dorul orientat către trecut, una din atitudinile de căpetenie ale eroticii lui Eminescu.

Am spus că „farmecul dureros" nu apare niciodată în aceste poezii ale aspirației și nostalgiei, ci numai în ^acelea în care personajele scenelor de iubire îndreaptă unele către altele sentimentele lor. Nu cumva atunci „farmecul dureros" este deosebit printr-o nuanță, dar printr-una plină de însemnătate, de „dorul" poeziei populare, de *Sehnsucht-A* și de *Wehmut-v* poeziei romantice ? Dorul despre care „farmecul dureros" ne vorbește nu se îndreaptă nici către^ trecut, nici către viitor, ci către fuziunea prezentă și întreagă. „Farmecul dureros" ^este un dor metafizic. El este aspirația de a ieși din forma mărginită și proprie. El este năzuința de a realiza scopul ultim al voluptății, posesiunea infinită și totală, dar amestecată cu durerea că această năzuință nu poate fi îndestulată niciodată. Farmecul iubirii este dureros pentru personajele lui Eminescu pentru că ele resimt pînă la adîncimea în care *%t* dezvăluie eterna caducitate a amorului, firea ei veșnic nesățioasă. Cîtă vreme obiectul iubirii se găsea proiectat în trecut sau în viitor, el exista încă într-una din ipostazele posibilului, și aspirația către el nu putea avea acea energie care se învecinează cu distrugerea și pe care o dobândește acum cînd prezentul scenei și confruntarea sentimentelor pun în lumină adîncul ei fără fund. De aceea cuvintele iubirii revin aidoma cînd este vorba de emoția muzicii și de ispita morții. Nelămuritul unui singur sunet clar și prelung ca o întrebare fără răspuns a tăcerii agită sufletele cu goana după o formă și o îmbrățișare imposibilă. Chinul unei voințe de-a pururi îndreptată către tot ce este cu neputință de ajuns nu se poate liniști decît în moarte. De aceea înalță poetul glasul limpede al *Odei* sale pentru a lăuda apropierea morții ca o întoarcere a omului către sine din rătăcirile și încordările absurde ale dorului.

Pentru Schopenhauer diferența pe care o introducem între voluptate și durere este o iluzie. Privirea filozofului știe să distingă unitatea lor profundă. Sînt în această privință unele reflecții adînci în *Lumea ca voință și reprezentare.* Iată pe una din ele : „Sub impulsia violentă a voinței de la care își deține originea și esența sa, omul se aruncă asupra voluptăților plăcerilor, le îmbrățișează cu toate puterile sale și nu-și dă seama că prin același act al voinței a cuprins și îmbrățișat toate durerile vieții, toate acele chinuri la înfățișarea cărora se înfiora mai înainte de groază."

Asociația expresiei voluptății cu a durerii îi permite în același fel lui Eminescu să prezinte unitatea lor, fenomenul pur al voinței de a trăi, al acelei tensiuni necurmate și fără de răgaz, deopotrivă cu sine în fericire ca și în durere, **și** care alcătuiește esența vieții și în același timp tema lirismului eminescian. „Farmecul dureros" nu este altfel decît „dorul nemărginit" al cosmogonie^ din *Scrisoarea 1,* încordarea lăuntrică **și** veșnic nesatisfăcută pe care poetul o găsea deopotrivă cu filozoful în intuițiile subiective ale iubirii și în substratul adînc al realității. Schopenhauer, care încorona același gen de experiențe cu aceeași concepție filozofică, trebuia, deci, să-i vorbească cu putere poetului nostru, și întîlnirea lor trebuia să se producă în chip necesar.[1]

Am spus că pentru simțul comun suprema durere și voluptate sînt termeni care se resping. Dacă totuși poetul îi adoptă laolaltă împrejurarea provine din faptul că, întocmai ca toți romanticii, el nu se simte legat de opozițiile logice și că pe calea aceasta el poate să pătrundă mai adînc în viața sentimentului, pînă la rădăcinile lui iraționale. „Farmecul dureros" aruncă, deci, o sondă în adîncime. Asociații de termeni antinomici a folosit Eminescu și altă dată, cînd în *Scrisoarea I* sau în *Rugăciunea unui dac* a executat un fel de joc al conceptelor paralele **și** opuse, înfățișîndu-ne începuturile de negîndit ale lumii, cînd ființa nu exista deopotrivă cu neființa, sau cînd unul și totul se implicau în unitatea care nu cunoscuse diferențieri. Aceeași tendință care îl îndruma pe poet către originea lucrurilor- îl conduce acum în subst-ruetuira sufletului, și ceea ce rezultă este sentimentul unei adinciimi, nedezlipit de lectura operei sale,

PESIMISM ȘI NATURĂ

Leopardi și Vigny, cei doi mari poeți ai pesimismului european, și-au nutrit amarnicul lor sentiment de viață *dm* conștiința unei singurătăți fără leac în mijlocul naturii. Poate că

[1] Identitatea esențială între lirismul eminescian și tema schopenhaueriană a „voinței de a trăi" o observă și d-l G. Ibrăileanu, *Note și impresii.* Iași, 1920, p. 186 urm.

în poezia europeană pesimismul nu era decît consecinţa ultimă şi fatală a acelei dezintegrări din rostul firesc al lucrurilor în care Schiller vedea caracteristica de căpetenie a inspiraţiei moderne. Izolarea în mijlocul naturii netulburate şi crude trezeşte însă în sufletul unui Leopardi şi Vigny reacţia eroismului moral.

Sentimentul solitudinii împerecheat cu conştiinţa demnităţii umane alcătuiesc trăsăturile de căpetenie ale pesimismului apusean. Aceste două trăsături lipsesc însă din compoziţia sufletească a lui Mihail Eminescu. Nu auzim niciodată în plîngerile poetului nostru glasul care să blesteme vitregia naturii, nici strigătul de revoltă şi orgoliu al omului sporit în conştiinţa de sine. Astfel de accente lipsesc din opera sa. Pesimismul său decurge din reflecţia asupra caracterului absurd al unei lumi prinsă între două eternităţi de pustietate şi neant. Cugetarea sa se apropie în acest punct mai degrabă de Pascal. Dar pesimismul său e nutrit încă de conştiinţa soartei care este rezervată omului de geniu, de privirea aruncată asupra josniciei prezentului şi de dezamăgirile pe care i le hărăzeşte inima femeiască. Astfel de suferinţe adunate în calea omului, a cărui minte urcase pînă la ultimele întrebări, pentru a nu primi decît răspunsul nimicului, şi a cărui simţire duioasă şi caldă, înfometată de mîngîierile iubirii, de însutitele ei gingăşii şi glume nu întîmpinase decît sterilitatea şi răceala inimii care nu i le putuse da, nu încarcă însă sufletul său cu sentimentul unei conştiinţe ofensate, dar cu atît mai puternice şi care în opera marilor pesimişti ai Apusului echivalează cu un fel de a afirma viaţa şi valoarea personalităţii.

Reacţia lui Eminescu este alta, şi în ea se declară însuşirea sa de om al pămîntului nostru, al acestui pămînt răsăritean, îndrăzneala răzvrătitului din *înger şi demon* cedează influenţei liniştitoare a iubirii şi se preface în meditaţie asupra nimicniciei silinţelor omeneşti. Aceeaşi soartă au pînă la urmă strigătele răzmeriţei din *împărat şi proletar.* Am arătat în altă parte ce atitudini literare tipice i-au putut servi ca model lui Eminescu în acestea şi în alte poezii asemănătoare. Dar împrejurarea că Eminescu le-a adoptat (dovedeşte că ele puteau intra cu uşurinţă în structura sa morală. Renunţarea era mai potrivită cu felul poetului nostru decît revolta. Faţă de adversitatea destinului întîlnim astfel sau aspiraţia către quietudinea prin iubire şi cugetare din poemele tinereţii, sau ironia cuminte din *Glossa,* sau acea năzuinţă către suprema odihnă a morţii, atît de generală în poezia lui Eminescu încît o putem recunoaşte încă din acea încercare a adolescenţei închinată *Amicului F. L* şi ale cărei ultime strofe anunţă elegia, cu numeroase variante, din anii maturităţii : *Mai am un singur dor.* Cînd, aşadar, Eminescu traduce şi adoptă în *Apari să dai lumină* renumitul vers al lui Vigny din poema biblică *Moise :*

Sunt însetat de somnul pămîntulvn s-adorm,

înţelesul acestui vers este cu totul deosebit în adaptarea lui românească şi în modelul străin. Somnul morţii către care năzuieşte eroul lui Vigny este dorit de un om încărcat cu marile osteneli ale unei vieţi profetice. în *Apari să dai lumină* el oglindeşte însă melancolia unui destin cu totul particular şi nu oboseala activă a unui luptător, ci tristeţea istovitoare a unui contemplativ.

Ceea ce trebuie recunoscut ca o trăsătură de dulce pasivitate în reacţia morală a lui Eminescu faţă de rigorile destinului, de refugiu în meditaţie, de aspiraţie către mîngîierile calde ale iubirii îmblînzeşte în definitiv un pesimism a cărui asprime ar fi crescut cu îndărătnicia împotrivirii. Blîndeţea relativă a pesimismului eminescian provine însă şi din faptul că el nu se nutreşte niciodată din acel otrăvit izvor din care şi-au scos alimentul deznădejdii şi complementul acesteia — energia protestului eroic — unii dintre poeţii şi filozofii pesimişti ai Apusului. Natura nu este duşmana muzei lui Eminescu. Plîngerile omului nu rămîn fără ecou „în marile ei spaţii îngheţate". Ea nu se arată plină de cruzime faţă de fiinţa omenească şi, comparînd-o pe aceasta cu marele cadru care o cuprinde, Eminescu nu şi-ar mai fi asumat poate reflecţia unui Pascal despre fragilitatea omului, biată trestie cugetătoare a universului. Natura îi este prietenă poetului nostru.

Se poate stabili cu oarecare preciziune momentul în care natura apare în poezia lui Eminescu. Era în epoca poemelor retorice ale adolescenţei şi ale primei tinereţi cînd în *Mortua est!* ne îhtîmpină primul pastel eminescian, o pictură colorată cu atîtea străluciri fantastice şi întruchipări de basm, dar în care putem găsi şi unele lumini delicate, răpite adevăratei naturi:

Argint e pe ape şi aur în aer.

S-ar spune că revoluționarismul civic din *jvmii corupți* pe cale de a face loc meditației quietiste de la finele poemelor *Epigonii* și *Împărat și proletar* (unju*oces pe care l-am analizat în primul capitol al acestei lucrări) lăsase între timp disponibilă o cantitate de energie sufletească pe care poetul o întrebuințează acum în perceperea spectacolului^nuanțat al naturii. Două sînt cuceririle acestei epoci. Slăbirea manierei retorice aduce după sine cîștigul acelui limbaj familiar, simplu, fermecător și foarte pur despre care una *din* primele mărturii ni le dă bucata *Floare albastră.* în^același timp ochiul poetului devine tot mai atent, el începe să distingă amănuntele plastice ale naturii și efectele ei de lumină, mai ales efectele ei de lumină, și Eminescu devine un cîntăreț al frumuseților firii.

îndată după *Împărat și proletar* începe o fază nouă a poeziei eminesciene în care natura joacă un mare rol. Balada lirică *Făt-frumos din tei* cuprinde nu numai acele sonorități dulci și neliniștitoare ale cornului care răsună^acolo pentru întîia oară, dar și acel efect de lumină de lună proiectat cu un gest cosmic pe mari întinderi :

Lun-atunci din codri iese,
Noaptea toată stă s-o vadă,
Zugrăvește umbre negre
Pe cîmp alb ca de zăpadă.

Și mereu ea le lungește,
Și urcînd pe cer le mută,
Dar ei trec, se pierd în codri
Cu viața lor pierdută.

Predilecția pentru efectele de lună rămîne acum o înclinație statornică. O aflăm manifestîndu-se^ în mai toate poeziile acestei epoci și mai tîrziu. O întîmpinăm în *Melancolie,* în *Crăiasa din povești,* în *Lacul,* în *Călin, în Povestea codrului,* dar și în atîtea bucăți din ciclul romanțelor și al marilor poeme, pînă la acel efect măreț din *Scrisoarea I* care strălucește, desigur, în amintirea tuturor.

Natura este în același timp pentru Eminescu sonoritate și lumină. Vom vedea mai tîrziu că eaji este și un mediu prielnic și familiar. Să ne restrîngem însă deocamdată la analiza cîtorva din elementele senzoriale cu care Eminescu ne vrăjește spectacolul naturii. Poate că nu este un alt poet care să

fi fost într-o măsură la fel de egală și puternică auditiv și vizual. Dar universul acustic al lui Eminescu este făcut din șoapte, foșnete, îngînări, murmure, din sunete pierdute, mol-o)me, line și abia auzite, din vaiere, auiri și cîntec de izvoare, din torsul greierilor și al cariilor, din baterea înceată a ramurilor și cutreierări de unde, din tot atîtea sunete cîte se potrivesc de fapt cu înțelegerea lumii ca o iluzie, și cu dulcele ***șl*** pasivul său sentiment de viață.

^ Printre atîtea^ sonorități răsună adeseori și cîntecul cornului. Cîntecul cornului^ este un motiv tipic al romantismului. Poeții l-au putut auzi în muzica unui Weber, în uvertura la *Freischiitz,* unde el alcătuiește unul din cele mai frumoase momente ale romantismului muzical. Dar ei l-au putut auzi răsunînd din depărtarea cîmpiilor sau din adîncul pădurilor, mai tare sau mai încet, așa cum 1-a auzit nu numai Eminescu, dar și un Tieck,^ printre cei dintîi, un Lenau, un Vigny și atîți alții. Sunetul lui pierdut, timbrul lui tulburător și cald a atins o^ coardă consonantă în sufletul poeților romantici, orientat catre tot ce este nelămurit și îndepărtat. Ecoul lui a trebuit, prin urmare, să răsune și în sufletul romanticului Eminescu ; și modelele nu i-au fost poate necesare. Nu i-a fost poate necesar un model nici în felul în care face să urmeze cîntecului cornului sonoritatea izvorului, brusc apărută îndată ce cel dintîi încetează, ca de pildă la sfîrșitul bucății *Povestea teiului :*

Blîndu-i sunet se împarte
Peste văi împrăștiet,
Mai încet, tot mai încet,
Mai departe... mai departe...

Sus în brazii de pe dealuri
I.una-n urmă ține strajă,
Iar izvorul, prins de vrajă,
Răsărea sunînd din valuri.

Felul în care aceste două sunete se urmează are poate un înțeles mai adînc căci el opune neliniștii umane pacea naturii, în tăcerea care revine în natură, cînd sunetul care o sfîșie se potolește, șoaptele ei cele mai umile se fac auzite și țin tovărășie dorului care nu s-a stins. Valoarea succesiunii acestor două glasuri a simțit-o, deci, și sufletul străbătut de anxietate al

lui -Len.au. cînd, în poezia *Das Posthorn,* a notat un moment identic cu cel înfățișat mai sus :

Schon verhalt des Hornes Klang
Perne melnem Lauschen,
Und ich hore wieder nur
Hier das Bächlein rauschen.

Dacă ne întrebăm acum cum ni se înfățișează universul văzut al lui Eminescu, găsim că poetul nostru nu este un pictor al formelor, ci un pictor al luminii. Situația .sa în mijlocul lumii îi dezvăluiește o natură făcută din luciri diafane, așa cum îl făcuse să audă un univers plin de murmure și șoapte. Formele sînt în adevăr plăsmuiri ^statice, scheme solide în care a împietrit scurgerea neîncetată a fenomenelor. Un poet al iluziei universale putea oare deveni pictorul lor ? Formele nu devin deplin vizibile decît în lumina orbitoare a soarelui. Sub cerul înflăcărat jd Greciei și al Italiei ele apăreau bine conturate ca o replică a nevoii de perfecțiune și limitare. Nelămuritul nu intrase în suflete și nu apăruse aspirația către infinit și nedeterminat. Un poet romantic, mișcat tocmai de o astfel de aspirație, putea oare să se oprească în fața lor ? Ochiul romanticului nu se îndreaptă către ceea ce stă, ci către ceea ce devine. Dar printre înfățișările firn lumina este simbolul însuși al devenirii. Căci ea se modifică neîncetat cu ora zilei, și sub influența ei resimțim palpitațiile cele mai intime ale naturii, melancolia care o cuprinde ^cînd un nor trecător o umbrește și zîmbetul care o consolează cînd cea dintîi rază de soare i se arată din nou.

Printre atîtea aspecte ale luminii Eminescu alege mai cu seamă pe cele ale lunii. Efectul de lună, care alcătuiește un motiv atît de general al romantismului încît nu este poet romantic care să nu-l fi cîniat, poate apărea ca un element al peisajului în trei feluri deosebite. Există o lună văzută ca un obiect izolat al cerului, astru solitar către care privirile sînt răpite :

Părea că printre nouri s-a fost deschis o poartă
Prin care trece albă regina nopții moartă.

Există apoi o lumină de lună resimțită ca o însușire generală a atmosferei, ca o baie de influențe difuze :

Neguri albe strălucite
Naște luna argintie,
Ea le scoate peste ape,
Le întinde pe cîmpie.

Dar există o lumină de lună însoțită cu vreun aspect material al pămîntului și prin care acesta din urmă dobîndește o adevărată strălucire fantomatică:

Văzduhul scînteiază, și ca unse cu var
Lucesc zidiri, ruine pe cîmpul solitar.

JPrintre lucrurile pămîntești nu există vreun altul care să aibă o afinitate mai mare cu lumina, ca apa. Apa posedă, în adevăr, acel grad intermediar al transparenței care îngăduie luminii s-o străbată în întregime și să fie în același timp reținută de ea. Ființa materială a luminii se materializează parcă în răsfrîngerea ei prin apă și se oferă oarecum dorinței noastre de^ a o stăpîni maj de aproape. Imaginația omenească s-a complăcut în a^găsi mijlocul de a prinde într-un trup material ființa spirituală a luminii și a găsit acest mijloc în asociația ei cu apa. Acesta va fi fost poate gîndul care a inspirat pe arhitecții care au construit primele jocuri luminoase de apă. Nu s-a observat însă în ce măsură această asociație a fost cultivată de Eminescu pînă a deveni un element constant al picturii sale. Lacul și izvorul apar astfel în poezia lui Eminescu nu numai ca niște manifestări sonore, ca niște glasuri muzicale ale naturii, molcome și îngînate, dar și însoțite cu lumina lunii și a soarelui. Exemplele sînt în această privință prea numeroase. Iată pe unele din ele :

Lînga lac, pe care norii
Au urzit o umbră fină
Ruptă de mișcări de valuri
Ca de bulgări de lumină.

Sură-i sara cea de toamnă ; de pe lacuri apa sură
Înfundă mișcarea-i creață între stuf la iezătură.

Luna... luna iese-ntreagă, se înalț-așa bălaie
Și din țărm în țărm durează o cărare de văpaie

Ce pe-o repede-nmiire de mici unde o aşterne
Ea, copila cea de aur, visul negurii eterne.

Peste albele izvoare
Luna bate printre ramuri.

Ce cauţi pe unde bate luna
Pe-un alb izvor tremurător ?

Tresărind scînteie lacul
Şi se leagănă sub soare.

Această însoţire a luminii cu apa, reflectată ca o tainică îmbrăţişare a lor, mistică pasiune a elementelor, a fost exprimată altă dată de Eminescu cînd în *Lasă-ţi lumea...* a scris strofa simbolică :

lată lacul. Luna plină
Poleindu-l îl străbate ;
EL aprins de-a ei lumină,
Simte-a lui singurătate.

Natura este prietenă poetului. Ea este prietena oamenilor. O interesantă problemă de folclor comparat o pune finalul poemei *Călin,* cînd în timpul praznicului de nuntă al amanţilor în sfîrşit regăsiţi vine să se asocieze o nuntă de gîze, adevărate genii minuscule şi fabuloase ale pămîntului, introducînd o notă de umor şi veselie, cum se potriveşte de minune unei sărbători domneşti. Motivul împerecherii unei nunte de animale cu o nuntă de oameni există oare undeva în folclorul român şi străin ? Ceea ce putem spune este că prima redacţie a poemei *Călin*[1] — care versifică episoade răzleţe din cîteva basme populare, precum *Balaurul cu şapte capete* sau *Prîslea cel voinic,* publicate de Ispirescu, dar desigur şi din altele care rămîn de identificat — nu cuprinde finalul cu nunta gîzelor. Eminescu l-a adăugat mai apoi, conformîndu-se acelui sentiment de intimitate cu natura care mîngîie într-o măsură oarecare pesimismul său.

[1] Publicată de Il. Chendi în volumul : M. Eminescu, *Literatura populara,* Bucureşti, 1905, p. 124 urm.

Natura care ia parte la sărbătorile omului dovedeşte interes omenesc pentru dragostea poetului. De două ori în poeziile lui Eminescu copacii şi animalele dialoghează între ele despre iubirea care se desfăşoară în preajma lor. O dată în *Freamăt de codru.* Altă dată în *Povestea codrului :*

Peste albele izvoare
Luna bate printre ramuri,
împrejuru-ne s-adună
Ale Curţii mîndre neamuri:

Caii-mării, albi ca spuma,
Bouri nalţi cu steme-n frunte,
Cerbi cu coarne rămuroase,
Ciute sprintene de munte, —

Şi pe teiul nostru-ntreabă :
Cine suntem, stau la sfaturi,
Iară gazda noastră zice,
Dîndu-şi ramurile-n laturi :

—„O, priviţi-i cum visează
Visul codrului de fagi!
Amîndoi ca-ntr-o poveste
Ei îşi sunt aşa de dragi !"

Arborii, şi desigur şi animalele, cunosc tainele de iubire ale inimii omeneşti. în basmul *Baba cea înţeleaptă,* din culegerea iui Ispirescu, o orătanie din ogradă divulgă secretul împărătesei. Motivul este probabil universal şi străvechi pentru că d-l L. Şăineanu[1] îl regăseşte, în forma preţuirii unei frumuseţi feminine de către păsările curţii, într-o poveste bretonă în care gîştele şi curcanii vorbesc... *„Lorsque Cesarine sortait si bien habillee, les oies et les dindons, eblouis de voir leur maîtresse si belle, chantaient en leur patois".*

Tot astfel în *Freamăt de codru* cucul invocă imaginea iubitei, şi din cîntecul lui, din glasul izvorului, din atîtea mărturii ale iubirii trecute se întregeşte atmosfera de melancolie a pierderii şi reamintirii.

Interesul naturii pentru dragostea omului sau pentru obiectul înflăcărării ei, a cărui frumuseţe ştie s-o preţuiască, este

[1] *Basmele românilor,* 1892, p. 973.

un motiv absorbit de Eminescu din depozitele adînci ale imaginației populare. Dar ca şi în alte împrejurări bunul provenit din popor este întîmplinat şi întărit de unele influențe culte. Motive ca cele de mai sus a putut afla Eminescu şi în literatura romantică germană. Pe unul din ele îl găsim în povestirea lui Ludwig Tieck : *Wundersame Geschichte der schbnen Magelone tind des Grafen Peter aus der Provence.* Frumoasa Magelone fuge, aşadar, în lume cu tînărul conte Petru din Provența. Ajunşi într-o pădure, ei se aşază să se odihnească, şi Magelone adoarme. Atunci „observă Petru cum o sumedenie de păsări frumoase şi gingaşe se adunară deasupra lui în ramuri, fără să se sfiască, sărind încoace şi încolo, ba chiar apropiindu-se din cînd în cînd de el, pe o mică bucată de pămînt înverzită. Petru fu fermecat să vadă că înseşi unor creaturi fără minte le plăcea s-o privească pe frumoasa Magelone." *(„Dann sah er uber sich und bemerkte, wie sich eine Menge schoner und zarten Vogel uber ihm in den Zweigen versammelten, die nicht scheu taten, sondern hm und her hupften, auch je zuweilen auf den kleinen Grasplatz zu ihm. hinunter kommen. Dar ergotzte den Peter, dass gleichsam, die unverniinftigen Kreaturen an der schonen Magelone ein Wohlgefallen bezeugte")*

Natura este pentru Eminescu o martoră statornică a iubirii. Oricare dintre momentele ei de farmec şi pace se întovărăşeşte cu o încîntare absorbită din natură. Cînd obiectul iubirii lipseşte natura stăruie în preajma poetului ca o prezență mîngîietoare. Cînd iubirea a murit natura continuă să i-o amintească. Şi împrejurarea că natura continuă să înflorească în jurul său cu eterna-i strălucire, pe cînd uitările inimii omeneşti sînt într-atît de uşoare, umple sufletul şi mintea poetului cu o întrebare dureroasă şi fără fund. Atît de intim sînt întrețesute iubirea şi natura în poezia lui Eminescu încît ele ajung să se contopească în aşa fel încît amănuntele vieții naturii, mişcări abia simțite ale ramurilor, luciri stelare, răsfrîngeri ale lunii devin limbajul tainic, delicat şi august al dragostei poetului. Rarele strofe care încep cu versul „Şi dacă ramuri bat în geam" reprezintă o astfel de erotizare a întregii naturi, o pătrundere a tuturor înfățişărilor ei cu substanța iubirii.

Un sîn cald, un pat de odihnă, un leagăn devine natura pentru Eminescu. Ritmul frunzelor care cad rînduri-rînduri, bătaia valurilor, înaintarea treptată a umbrelor, mişcarea undelor, tot ce poate să adoarmă chinuitoarea conştiință de sine şi să aline rănile ei se aude în poezia sa. Oboseala unui suflet adînc îndurerat se doreşte către aceste mîngîieri prefigurate în mişcarea leagănului, gest inițial şi analog cu toate pulsațiile ritmice şi armoniile consolatoare ale naturii. Imaginea mamei răsare astfel în mintea omului ca un remediu recucerit din copilărie, ca un refugiu în epoca în care viața era scutită de contrarietățile maturității. Cîntecul poetului se adresează atunci mamei ca în poezia *Bolnavul sufletesc (Der Seelenkranke)* a lui N. Lenau : ,,0, vino, mamă, înduioşează-te de plînsul meu. Dacă iubirea ta este încă trează în moarte şi dacă, întocmai ca altă dată, se cuvine să-ți îngrijeşti copilul, ajută-mă să părăsesc curînd această viață. Mi-e dor de o noapte liniştită. O, ajută durerii, ajută copilul obosit să se dezbrace."

O, Mutter, komm, lass dich mein Flehn bewegen !
Wenn deine Liebe noch in Tode wacht
Und wenn du darfst, wie einst, dein Kind noch pflegen :

So lass mich bald aus diesem Leben scheiden,
Ich sehne mich nach einer stillen Nacht,
O, hilf dem Schmerz, dein miides Kind entkleiden.

Motivul aspirației către mîngîierile materne, sorbite dincolo de prăpastia mormîntului, revine şi în poezia O, *mamă...* una dintre cele mai frumoase pe care Eminescu le-a scris. Dar cu cît mai aspru este accentul deznădejdii la Lenau, cu cît mai dulce este el la Eminescu, topit în acel ritm legănător al naturii care alcătuieşte armonia întregii bucăți. Poezia *O, mamă...* are această importanță capitală în opera lui Eminescu : că ea împreună şi topeşte laolaltă sentimentul său îndurerat de viață cu armonia naturii care îl alină.

Vor fi şi alte aspecte ale naturii în poezia lui Eminescu în afară de acelea pe care analiza noastră a încercat să le pună în lumină. Ceea ce am spus pînă acum ajunge însă pentru a arăta în ce chip pesimismul eminescian se modifică şi se nuanțează prin contactul pe care el îl menține cu viața naturii. Pesimismul apusean este activ. Pesimismul lui Eminescu este contemplativ. Pesimismul apusean este un agent al individualității şi al civilizației. Pesimismul eminescian este o aspirație către stingerea individualității şi reintrarea în marea unitate

a naturii. Pentru Leopardi, adevărul pesimist, privit cutezător în faţă, este fructul acelei lucidităţi în care omenirea a găsit forţa înaintării sale. Adresîndu-se veacului său, pe care îl acuză de iluzia optimistă, el îi strigă în *La Ginestra* : „Mergi visînd la libertate şi vrei în acelaşi timp să aserveşti gîndirea, singura prm care am ieşit în parte din barbarie, prin care creştem în civilizaţie". Un raţionalism curajos compensează şi în poezia lui A. de Vigny reflecţia şi sentimentul pesimist al lumii. Gîndul eliberator — ne spune simbolul lui Vigny în poema *La bouteille a la mer* — va ajunge odată să învingă, după cum va atinge ţărmurile omeneşti sticla în care naufragiaţii închiseseră fructul preţios al experienţei lor.

Iată nişte gînduri cum nu se pot mai străine de Eminescu. Pentru că natura nu-i este duşmană, civilizaţia ridicată deasupra şi împotriva ei nu poate fi bunul la care rîvneşte. Năzuinţa sa se îndreaptă înapoia civilizaţiei nu numai către epocile romantice ale istoriei, dar şi către leagănul de pace şi uitare al naturii. în felul acesta pesimismul eminescian se apropie mai mult de izvoarele străvechi şi orientale ale oricărui pesimism, de spiritul budismului.

„LUCEAFĂRUL"

într-o notă pe marginea uneia dintre variantele *Luceafărului,* rămasă în colecţia de manuscrise a Academiei Române, Eminescu ne-a tălmăcit el însuşi înţelesul poemei sale. „în descrierea unui voiaj în ţările române — scrie Eminescu — germanul K. povesteşte legenda Luceafărului. Aceasta e povestea. Iar înţelesul alegoric ce i-am dat este că dacă geniul nu cunoaşte nici moarte şi numele lui scapă de simpla uitare, pe de altă parte însă, pe pămînt, nu e capabil a ferici pe cineva, nici capabil de a fi fericit. El n-are moarte, dar n-are nici noroc*

Această limpede însemnare ne fereşte de greşeala de a atribui poetului *Luceafărului* cine ştie ce intenţii tainice şi neguroase cînd poetul însuşi s-a declarat atît de răspicat. Ce anume va fi vrut să spună Eminescu cu povestea despre fata de împărat care, îndrăgind pe Luceafărul din cer, dăruieşte farmecele sale copilului de casă, este o întrebare care a încreţit multe frunţi. Dar în afară de problema dacă ceea ce poetul n-a izbutit să introducă în opera sa, ca un conţinut deplin exprimat, mai poate interesa pe cineva, pentru a îndreptăţi încercarea de a ţese în jurul realizării depline şi limpezi pentru toată lumea pînza de păianjen a presupunerilor celor mai fragile, iată că poetul însuşi ne sare în ajutor. Cuvintele lui Eminescu chiar dacă nu golesc conţinutul adînc al poemei sale ne pot însă îndruma mai bine decît o fac atîţi comentatori ai lui.

Ştiu că există părerea că ceea ce mărturiseşte poetul despre opera sa este de puţină însemnătate, opera însăşi fiind mediul de manifestare al unei idei mai adînci căreia inteligenţa poetului îi rămîne inferioară. Această părere este justificată de vechea estetică a idealismului, după care artistul poate fi numai organul unei idei, dar nu şi meşterul care o domină şi înstrunează. Ceea ce s-a afirmat necontenit de atunci despre natura inspiraţiei artistice se potriveşte desigur cu acele creaţii naive sau cataleptice, unde presentimentul obţine mai mult decît raţiunea ar fi putut da. Ne întrebăm însă dacă o astfel de părere mai poate valora şi pentru opera unor poeţi care, ca Eminescu, au dat atîtea dovezi despre puterea, adîncimea şi conduita stăpînită a minţii lor. Cuvintele de tălmăcire a unor astfel de poeţi ne mai pot oare rămîne indiferente ?

însemnarea lui Eminescu conţine şi indicaţia — ce este drept, mai misterioasă — a izvorului literar pe care l-a folosit. Germanul K. nu este altul decît R. Kunisch care într-o carte din 1861 *(Bukarest und Stambul, Skizzen aus Ungarn, Rumänien und der Turkei)*[1] reproduce două basme auzite în ţările noastre şi dintre care *Frumoasa fără corp* revine în patrimoniul nostru literar într-o versificare rămasă nedesăvîrşită a lui Eminescu, în poema lui Ronetti-Roman : *Radu,* şi acum în urmă în basmul în 5 acte al d-lui N. Iorga, *Frumoasa fără trup* (Vălenii-de-Munte, 1929), în timp ce *Fata din grădina de aur* devine, după numeroase variante, poema definitivă a *Luceafărului.* Toate acestea erau cunoscute încă de la d-l M. Gaster, cel dintîi care a stabilit izvorul literar al marii

[1] Despre călătoria lui Kunisch şi liniile mari ale interesantei descrieri care a rezultat din această împrejurare referează d-l N. Iorga, *Trei calatori în ţările româneşti* (Academia Română, Memoriile secţiunii istorice, seria III, tom. V, mem. 5, 1925).

poeme a lui Eminescu.[1] De curînd, d-l D. Caracostea[2] a publicat traducerea celor două basme auzite de Kunisch în ţările noastre, făcînd astfel posibilă comparaţia creaţiei româneşti cu izvorul care a inspirat-o.

Despre valoarea basmului lui Kunisch ca adevăratul izvor al *Luceafărului,* istoricii literari nu sînt întru totul de acord. Astfel d-l G. Bogdan-Duică[3] socoteşte că „puţin i-a dat lui Eminescu basmul ; mult, aproape tot, i-a dat el basmului", în realitate, transformarea basmului lui Kunisch în *Luceafărul* lui Eminescu o atribuie d-l G. Bogdan-Duică unor alte influenţe numeroase şi dintre cele mai diverse, precum unele reminiscenţe din povestirile lui Hoffmann, elemente de-ale mitologiei greco-romane, persane îşi chiar lituane, în sfîrşit amintiri numeroase din filozofia lui Giordano Bruno.

împotriva acestei păreri se înscrie d-l D. Caracostea[4] care preţuieşte în basmul lui Kunisch adevăratul şi singurul izvor al poemei lui Eminescu pentru motivul că el cuprinde între altele tocmai ideea caracteristică a „renunţării la nemurire", ceea ce ar alcătui un adaos propriu al călătorului german peste suma motivelor capabile de a fi identificate în literatura populară. „Trebuie să recunoaştem — scrie d-l D. Caracostea — că fără motivul înamoratului nemuritor, care ar vrea să se lepede de nemurirea lui ca să poată gusta fericirea iubirii pe pămînt, fără reurcarea zmeului la Dumnezeu şi întrevorbirea în care ziditorul arată pe iubită în braţele tînărului, tot atîtea elemente introduse conştient de călătorul german în basm,, *Luceafărul* nu s-ar fi născut sub forma pe care o admirăm."

între acestea, d-l Ion Sîn-Giorgiu[5] crede a putea afirma că zmeul în basmul lui Kunisch nu este nemuritor şi că, prin urmare, motivul „geniului nemuritor" trebuie căutat aiurea pentru a fi găsit în adevăr în poezia lui Goethe : *Hochbild* din *Divanul occidental-răsăritean.* Cercetarea porneşte însă în acest caz de la o constatare greşită, căci zmeul din basmul

[1] *Literatura populara romăna,* 1883, p. 249.
[2] *Doua basme necunoscute din izvoarele lui Eminescu,* 1926.
[3] *Despre „Luceafărul" lui Eminescu* (în *Anuarul liceului ortodox român „Andrei Şaguna"* din Braşov, 1925, p. 5-33).
[4] *Izvoarele poemei „Luceafărul",* extras din *Convorbiri literare,* 1926.
[5] *Mihail Eminescu şi Goethe,* cd. Ramuri, Craiova, p. 37 urm.

lui Kunisch este şi el nemuritor, după cum o dovedeşte rugăciunea sa către Domnul : „Doamne, îţi aduc înapoi toată strălucirea şi puterea ce mi-ai dăruit. Iubesc o copilă a pămîntului, de aceea îngăduie-mi, o, Doamne, să fiu *vremelnic* şi slab ca ea." Iar după ce zmeul cunoaşte trădarea iubitei sale pămîntene, povestitorul ne spune : „Atunci o lacrimă căzu din ochii *celui fără-de-moarte,* întîia de la începutul veşniciei, şi lacrima, căzînd în fundul mării, se făcu mărgăritar". Peste basmul lui Kunisch n-a fost, aşadar, nevoie să se suprapună influenţa din Goethe pentru că motivul nemuririi se găseşte de fapt în cel dintîi.

Toată această dezbatere rămîne însă în afară de obiectul propriu al paginilor de faţă, încît aceste puţine referinţe pot să ajungă. Cercetarea care urmează nu priveşte *Luceafărul* lui Eminescu ca pe un fenomen istoric a cărui devenire interesează, ci ca pe o producţie literară a cărei semnificaţie adevărată trebuie să ni se lumineze. în această privinţă vom încerca să arătăm pe de o parte cum, pornind în mod indiscutabil de la basmul lui Kunisch, Eminescu a reuşit să actualizeze încă o dată unele din tendinţele cele mai vechi şi tipice ale lirismului său, pe de altă parte care sînt elementele sensibile şi ideale de care Eminescu s-a folosit pentru a manifesta cu mai multă adecvare ideea şi sentimentul central al poemei. Paginile care urmează vor discuta, aşadar, poema lui Eminescu nu atît în antecedentele sale, cît în ea însăşi.

Am spus că *Luceafărul* a trecut printr-o lungă fază de preparaţie, punctată de numeroase variante, pînă la forma definitivă pe care el o încredinţează tiparului în 1883. Printre aceste variante prima redacţie pare a fi aceea care sub numele original al basmului a fost publicată de Chendi în volumul *Literatura populară* din 1905. Varianta publicată de Chendi este o simplă versificare a basmului auzit de Kunisch. Sînt păstrate în această primă formă toate episoadele de la începutul basmului, precum ^zăbovirea fiului de împărat în drum către frumoasa din grădina de aur, în valea amintirii şi a deznădejdii. Luceafărul, mai înainte de a fi devenit Hyperion, este acolo numai zmeul care într-una singură dintre întrupările sale devine stea, pentru a se preface mai apoi într-o ploaie „aramată", „lină". Transformarea zimeului într-o

adiere, care există în basmul lui Kunisch, lipseşte însă în versificarea lui Eminescu. în schimb, rugăciunea zmeului către Dumnezeu de a-l dezlega de condiţia sa eternă, Bminesicu o păstrează din izvorul original. în acelaşi fel păstrează el refuzul Domnului care îi îndreaptă în acelaşi timp privirile^ către scena de dragoste dintre Florin şi fata cea frumoasă, uitătoare de făgăduieli pe care le legase de întruparea omenească a amantului ei suprapămîntean. Deosebireajrea mai importantă între basmul lui Kunisch şi această primă prelucrare eminesciană a lui stă în împrejurarea că pe cînd la acel dintîi zmeul se răzbună prăbuşind o stîncă peste frumoasa şi necredincioasa fată, la Eminescu răzbunarea, odată cu sentimentul dezolant al dezamăgirii, devine mai blîndă. Amanţilor înlănţuiţi în fugă el le doreşte : „Un chin s-aveţi : *de-a nu muri deodată!"* Răzbunarea zmeului în basmul lui Kunisch i-a părut lui Eminescu prea brutală, şi această atenuare a ei este primul pas către accentul de seninătate înaltă cu care varianta definitivă se încheie.[1]

în scurt, ceea ce Eminescu reţine din basmul care îi inspiră poema este ideea dragostei cea „peste fire" — expresia apare o dată în prima versificare — dintre o pămînteană şi o fiinţă nemuritoare ; dragoste incompatibilă pentru că însăşi eternitatea, de care nemuritorul doreşte să se dezlege pentru a o face cu putinţă, nu abate inima fetei de la ispita iubirii mai pămînteşti cu un fiu de om. între acestea, mai toate episoadele particulare ale acestei întîmplări se pierd pînă la redacţia definitivă, în ultima sa formă *Luceafărul* nu mai cuprinde nici înfăţişarea piedicilor cu care este presărată calea pînă la „fata din grădina de aur", nici fuga amanţilor în sfîrşit întruniţi, nici urmărirea lor de către împăratul bătrîn, tatăl fetei, care pînă atunci o păzise cu grijă, nici jertfirea finală a fetei. Eliminarea tuturor acestor episoade echivalează cu o stilizare a basmului iniţial, cu o simplificare a lui făcută, desigur, cu scopul de a îndruma atenţia cititorului de la percepţia desfăşurării epice către suprafaţa intensivă a lirismului. De aceea

[1] în acelaşi sens d-l N. larga scrie : „Numai cît povestea e mai crudă şi mai vulgară decît poemul care suie înapoi din avîntul fulgerător al dispreţului pe acela care a văzut ce sînt oamenii pămîntului făcuţi unul pentru altul şi nu pentru ce e mai mare decît dînşii" *(op. cit.,* p. 15 urm.).

la întrebarea : este *Luceafărul* o poemă epică ? răspunsul nostru nu poate fi decît unul singur.

FormaJirică nu trebuie să fie în toate împrejurările şi în mod neapărat^ subiectivă. Există un lirism înscris într-un cadru^ de baladă. în cazul acesta, sub masca unor personaje străine şi a unor întîmplări eterogene palpită inima poetului şi aventura sa intimă. *Luceafărul* lui Eminescu este o creaţie aparţinînd acestei lirici mascate şi de aceea era cu totul necesară înlăturarea tuturor acelor episoade care ar fi putut orienta atenţia cititorului de la intuiţia miezului liric al bucăţii către interesul^ inadecvat^aci pentru peripeţie. Din basmul iniţialj)utea să nu rămînă decît acel cadru foarte generai în care să se dezvolte, ca în atmosfera sa proprie, extraordinara întîmplare. Eminescu a procedat **şi** în alte **daţi** la fel.

Iată, de pildă, celălalt mare „basm" al lui Eminescu : *Călin.* Ce se Jntîmplă aci ? O fată de împărat se îndrăgosteşte de „zburătorul" care îi vizitează visurile. Zburătorul nu este altul decît Făt-Frumos legendarul.^Tainica lor idilă se dezvăluie în curînd pentru privirile tatălui bătrîn care îşi alungă fata. Dar amanţii se regăsesc în cele din urmă şi basmul culminează cu nunta lor. Ceea ce se petrece în *Călin* nu depăşeşte cadrul evenimentelor celor mai convenţionale şi de atîtea ori reluate în basmele noastre. Dar în această simplitate a cadrului poate să se^dezvolte o^adîncă şi tulburătoare psihologie a amorului, evocări de natură şi elemente de idilă rustică. Interesul bucăţii este^ în chip evident de natură lirică. Ceea ce se mai menţine apoi dintr-un basm adevărat este tot o valoare lirică : atmosfera, în acelaşi fel, în *Luceafărul,* într-un cadru şi o atmosferă de basm, pulsînd ^ de sub o mască străină se înalţă expresia cea^ mai desăvîrşită a lirismului erotic şi filozofic al lui Eminescu.

^Pfoblemele pe care^ *Luceafărul* lui Eminescu ni le pune, astăzi cînd cunoaştem izvorul lui istorie şi ne putem orienta după înţelesul alegoric pe care poetul a mărturisit că a vrut să i-l dea, sînt mai mult de natură estetică. Dar care este secretul locului excepţional pe care oricine simte că *Luceafă-n/Ml*^ocupă în opera lui Eminescu? Toată literatura înjghebată în juruitacestei poeme îşi are motivul ei psihologic în sentimentul că odată cu ea Eminescu se întrece pe sine. Data cînd Eminescu se hotărăşte să-şi publice poema coincide cu anul în care el atinge o culme căreia nu trebuia să-i urmeze o

pantă lină în coborîre, ci prăpastia şi catastrofa. S-ar spune că în presentimentul dezastrului apropiat Eminescu îşi strînge încă o dată toate puterile. De pe promontoriul înalt pe care se ridică, el priveşte toată opera sa trecută, culege din ea germenii mai importanţi de inspiraţie autentică şi îi concentrează într-o singură mare viziune.

Ceea ce ne propunem să arătăm este, prin urmare, ca *Luceajarul* este o sinteză a categoriilor lirice mai de seamă pe care poezia lui Eminescu le-a produs mai înainte. Dacă soarta ar voi ca în noianul vremurilor viitoare întreaga operă poetică a lui Eminescu să se piardă, după cum lucrul s-a întîmplat cu atîtea opere ale antichităţii, şi numai *Luceafărul* să se păstreze, strănepoţii noştri ar putea culege din ea imaginea esenţială a poetului. Avantajul nostru este că putem privi acest chip mai de aproape în bogata înflorire a frumuseţilor sale.

Iată, mai întîi, ideea dragostei unei pămîntene cu un luceafăr. Am spus că în basmul lui Kunisch steaua care se arată fetei este numai una dintre întrupările zmeului. Dacă însă Eminescu îl menţine în această ipostază lucrul se datoreşte, fără îndoială, faptului că în felul acesta el putea sensibiliza mai bine condiţia acestei dragoste imposibile. Am arătat într-un capitol anterior cum erotica eminesciană intră în categoria romantică a acelui infinit nesaţiu care amestecă firul voluptăţii cu al durerii. Este în natura iubirii romantice acea aspiraţie fără fund şi fără ţintă, cum numai o stea din tărie poate trezi într-o inimă omenească. în tinereţea sa, poetul închipuise ce poate fi dragostea unui om pentru o statuie de marmură. Elanul omului se zdrobeşte de muţenia şi răceala pietrei, şi în această confruntare a elementului animat şi neanimat capătă o expresie alegorică nu numai tragismul veşnicei caducităţi a dragostei, dar şi resentimentul poetului pentru acea inimă a femeii rămasă inferioară elanului său. Nesaţiul dragostei şi resentimentele ei au rămas tot timpul temele eroticii lui Eminescu pînă în ziua cînd în *Luceafărul* el le dă o ultimă şi definitivă întrupare.

Nesaţiul iubirii romantice se întrupează atît de bine în nostalgia care poartă inima omului către o stea încît motivul se mai poate întîlni şi altă dată în poezia romantică. Iată, de pildă, pe fecioara Adah din drama biblică a lui Byron : *Cain* (actul I), mărturisindu-se lui Lucifer : „Aceste astre nenumărate, strălucitoare de frumuseţe, ne atrag către ele fără să ne orbească, ne ademenesc şi îmi umplu ochii de lacrimi..." Aceeaşi inimă grea a unei iubiri despărţită de obiectul ei prin toată depărtarea dintre cer şi pămînt revine şi în cuvintele Cătălinei, dar cu ce sentiment plastic al depărtării, cu ce farmec muzical :

Dar un luceafăr, răsărit
Din liniştea uitării,
Dă orizon nemărginit
Singurătăţii mării;

Şi tainic genele le plec,
Căci mi le împle plînsul
Cînd ale apei valuri trec
Călătorind spre dînsul.

între timp, sufletul poetului se îmbogăţise cu conştiinţa unei demnităţi excepţionale, resimţită în aceeaşi vreme ca un izvor permanent de durere. „...Geniul nu cunoaşte nici moarte, şi numele său scapă de simpla uitare... însă... nu e capabil a ferici pe cineva, nici capabil de a fi fericit" — scrie Eminescu în nota care interpretează *Luceafărul.* „Geniul ? o nefericire !" se întreabă şi exclamă Eminescu în *Scrisoarea IU.* Melancolia îl însoţeşte veşnic, şi ea este izvorul din care decurge creaţia. Schopenhauer, care, ca în atîtea alte împrejurări, trebuie să fi înrîurit şi concepţia poetului nostru asupra personalităţii geniale, scrie în această privinţă : „...melancolia care însoţeşte pe omul de geniu rezultă din împrejurarea că cu cît este mai limpede inteligenţa care îşi răspîndeşte lumina asupra voinţei de a trăi, cu atît această voinţă înţelege mai bine mizeria condiţiei sale". Poeţii au priceput acest fel al lucrurilor, şi Schopenhauer citează versurile lui Goethe: „înflăcărarea mea poetică ardea slab atîta timp cît umblam în căile fericirii, dar se aprindea mai tare cînd fugeam din faţa ameninţării unei nefericiri. Gingaşa poezie, întocmai ca şi curcubeul, se desprinde doar dintr-un fundal întunecat. De aceea geniului poetic ii se potriveşte elementul melancoliei."

Meine Dichtergluth war sehr gering,
So lang ich dem Guten entgegenging ;
Dagegen brante sie lichterloh
Wann ich vor drobendem Uebel floh.

Zart gedicht, wie Regenbogen
Wird nur auf dunkeln grund gezogen :
Darum behagt dem Dichtergenie
Das Element der Melancholie.

Melancolia nu părăseşte pe poet niciodată. De aceea înalţă Lenau imnul său către Melancolie : „Mă călăuzeşti grin viaţă, melancolie meditativă ! Şi dacă steaua mea se înalţă radioasă sau dacă ea coboară, tu nu te abaţi niciodată !"

Du geleistet mich durchs Leben
Sinnende Melancholie !
Mang mein Stern sich strahlend heben,
Mag er sinken — weichest nie !

In acelaşi fel, sentimentul de viaţă al poetului nostru, plămădit din substanţa melancoliei, este resimţit în acelaşi timp ca un motiv al creaţiei. Astfel ne vorbeşte el în *Singurătate* :

Ah ! de cîte ori voit-am
Ca să spînzur lira-n cui
Şi un capăt poeziei
Şi pustiului să pui;

Dar atuncea greieri, şoareci,
Cu uşor-măruntul vers,
Readuc melancolia-mi,
Iară ea se face vers.

Melancolia nu este durerea radicală. Natura ei se asociază uşor cu seninătatea. „Starea de spirit întunecată — scrie Schopenhauer — care se poate observa atît de des la spiritele de seamă, are drept simbol înălţimea lui Mont-Blanc cu piscul său veşnic înnourat; dar cînd în unele dimineţi valul norilor se sfîşie, cînd muntele, rumenit de razele soarelui, cu fruntea pierdută în cer cu mult deasupra eeţurilor, contemplă Chamonix-ul la picioarele sale, în faţa acestui spectacol inima oricărui om se bucură pînă în adîncurile fiinţei sale. Tot astfel geniul, melancolic de cele mai multe ori, dovedeşte această seninătate specială care nu-i aparţine decît lui, pentru că rezultă din desăvîrşita obiectivitate a spiritului şi care pluteşte ca un reflex luminos pe vasta sa frunte."

I

Pătrunzătoarea sa privire îi divulgă geniului tristeţea condiţiei sale omeneşti, dar îi insuflă în acelaşi timp o mîndră şi departe-văzătoare seninătate. Această afirmaţie de valoare inspiră ultima strofă a *Luceafărului,* şi ea alcătuieşte peste resentimentele tinereţii cîştigul maturităţii.

Resentimentul de dragoste este conştiinţa unei diferenţe de potenţial lăuntric. O astfel de diferenţă este reflectată de inima bărbatului în *Amorul unei marmure.* Dar în *Înger şi demon* diferenţa este simţită de inima femeii căreia în aceste împrejurări bărbatul îi apare ca un demon. „Demonismul" sufletului abstract al bărbatului intră acum ca o trăsătură principală în portretul moral al Luceafărului. De curînd d-l R. Dragnea, într-un interesant articol, a susţinut că cele două întrupări ale Luceafărului sînt două apariţii îngereşti.[1] Hyperion ar fi arhetipul angelic. Cu mult mai bune motive mi se pare însă a se putea susţine că Luceafărul este mai degrabă „demonul" pregătit de amintita poezie din tinereţe şi că apariţiile sale sînt cu adevărat demonice. în aceste apariţii elementele de caracterizare nu sînt împrumutate teologiei creştine, ci mitologiei păgîne. Maiorescu, care lăuda încă în prima caracterizare pe care i-o consacra lui Eminescu înţelegerea sa pentru antichitate, ar fi putut să-şi întărească mai tîrziu părerea cu elementele împrumutate *Luceafărului.* Iată în această privinţă cîteva observaţii pe care le socotesc hotărîtoare.

Pentru a cuceri iubirea Cătălinei, Hyperion se naşte o dată din cer şi din mare, iar altă dată din soare şi noapte. Chiar această generare din nişte entităţi ale naturii mi se pare mai aproape de spiritul păgînismului decît de acel al creştinismului. După nişte vechi credinţe transmise de Platon, în dialogul *Timaios,* la originea lucrurilor stă Cerul şi Pămîntul din a căror unire se naşte mai întîi Tetis şi Oceanul. Eudem, un discipol al lui Aristoteles, ne-a transmis şi el o seamă de vechi cosmogonii, printre care aceea a lui Hellanicos face să descindă primul zeu, pe Cronos, din Apă şi Pămînt. Noaptea este

[1] R. Dragnea, *Spiritualitatea lui Eminescu,* în *Gîndirea,* 1929.

şi ea generatoare primă într-o tradiţie consemnată în *Metafizica* lui Aristoteles. E probabil că fizicienii ionieni din veacul al Vl-lea, preocupaţi de a găsi elementul natural simplu din care s-au format lucrurile lumii, nu făceau decît să interpreteze ştiinţific spiritul acestor vechi credinţe. îndoita naştere succesivă a Luceafărului din nişte elemente ale naturii nu-i dă însă şi atributul acelei vieţi deopotrivă cu a noastră, care să poată cîştiga iubirea inimii pămîntene a fetei. în formele noi ale renaşterii sale Hyperion rămîne încă un nemuritor. Pentru o conştiinţă omenească nemurirea este însă un concept cu totul negativ, pentru că singura noastră experienţă este aceea despre viaţa muritoare. Nemurirea nu poate fi astfel pentru noi decît o formă a morţii, şi Luceafărul apare în adevăr ca „un mort frumos cu ochii vii."[1] Un mort care răspunde la chemările dragostei şi nostalgiei noastre poate fi el un înger ? El nu poate fi decît un demon, cum sînt toate apariţiile reurcate din abisul morţii, şi Cătălina o simte prea bine :

„O, *eşti frumos cum numa-n vis*
Un demon se arata."

în privirile acestei apariţii ea citeşte cu adevărat elementul demonic al „patimii fără saţ şi plină de întuneric". Şi această impresie este cu mult mai potrivită decît aceea care o face pe Cătălina să-şi asemene fantomaticul ei amant, în prima lui întrupare, cu un înger. Un înger nu priveşte astfel pe o fecioară pămînteană ! Dar chiar faptul că în prima lui întrupare Hyperion îi poate apărea Cătălinei ca un înger, iar în cea de a doua ca un demon, vrea să spună că prima impresie falsă este corectată de cea de a doua în care se manifestă cu adevărat natura demonică a personajului miraculos.

Dar păgînismul demonic al apariţiei este subliniat şi de accentul deosebit pe care poetul îl pune asupra frumuseţii sale plastice, asupra „umerelor goale", asupra „braţelor marmoreene", cum lucrul se potriveşte de minune cu o păgînească descripţie, întrupîndu-se din cer şi din mare, Hyperion devine stăpîn al mărilor, în ale căror „palate de mărgean" el îşi cheamă acum iubita. Dar cine este acel demon al mărilor, stăpîn peste

[1] Caracterizarea aceasta îi apare d-lui N. Iorga ca un reflex din poveştile lui Hoffmann sau Uhland ; cf. *Iubirea in literatura moderna, ia Arhiva* din Iaşi, I (1890), republicat în *Pagini de critică din tinereţâ* (Ramuri, Craiova), p. 23.

palatele din fundul ei ? El este Poseidon (Neptun), ale cărui atribute mitologice revin acum în poema lui Eminescu. în figuraţia lor iconografică, zeii antici erau însoţiţi mai totdeauna de obiectul care alcătuia simbolul puterii şi stăpînirii lor. Şi după cum Poseidon este reprezentat ţinînd în mînă tridentul marin, tot aistfel apariţia neptuniană a Luceafărului poartă ca un sceptru „toiagul încununat de trestii", semn al stăpînirii sale peste noianul apelor. Zeii antici erau socotiţi de sufletul pios al omului medieval ca nişte adevăraţi demoni, şi această răsfrîngere particulară o foloseşte acum Eminescu pentru a sensibiliza cu nişte elemente mitologice şi antice întruparea care este într-adevăr „demonică".

Dar chiar gîndul transformărilor unei fiinţe suprapămînteşti şi nemuritoare este un gînd păgîn. Revine astfel în poema lui Eminescu imaginea vestitelor „metamorfoze" ale zeilor. Şi după cum Zeus înamorat de Leda s-a transformat altădată într-o lebădă ; Apolo, într-un uliu ; sau Hermes, într-un ibis — printre atîtea alte metamorfoze de care mitologia este plină, Hyperion se preface acum de două ori într-un tînăr frumos pentru a cuceri iubirea Cătălinei. După concepţia mitului antic, nu numai zeii, dar şi oamenii pot fi metamorfozaţi, uneori ca o pedeapsă, alteori ca o răsplată.[1] Astfel doreşte Hyperion s-o transforme pe Cătălina într-o stea, după cum lucrul se întîmplă în mitologia greco-romană, cînd Diana preface într-o constelaţie pe vînătorul Orion :

O, *vin, în părul tău bălai*
S-anin cununi de stele,
Pe-a mele ceruri să răsai
Mai mînâră decît ele.

Nu încape nici o îndoială că şi schema generală a *Luceafărului* şi amănuntele lui sînt împrumutate fie prin intermediul basmului lui Kunisch, fie direct din tezaurul de credinţe ale vechii mitologii. Ciudat este numai că o astfel de împrejurare poate fi trecută cu vederea sau că poate fi socotită ca avînd o slabă însemnătate. Am arătat că această asimilare de elemente păgîneşti se datoreşte nevoii de a prezenta pe Hyperion ca pe un „demon", ceea ce în psihologia eroticii lui Eminescu în-

[1] Asupra metamorfozelor în mitologia greacă şi asupra semnificaţiei lor vd. interesantele consideraţii ale lui I. Burckhardt, *Griechische Kulturgeschichte* (ed. Kroner), voi. I, p. 303 urm.

seamnă bărbatul în a cărui alcătuire morală abstractă se frînge elanul de^dragoste al amantei sale. Dar în *Luceafărul* nu numai inima bărbatului este inadecvată cerinței calde a iubirii^dar și inima femeii care are aici ceva din psihologia ușuratică a personajului feminin din *Venere și Madonă,* sau din *Scrisoarea IV ;* și astfel această poemă sintetică întrunește în sine toate situațiile și conflictele sentimentale care în poezia anterioară a lui Eminescu rezultă din confruntarea în iubire a bărbatului cu femeia. Eminescu a recunoscut el însuși această împrejurare scriind că geniul pe care Hyperion îl simbolizează „nu e capabil a ferici pe cineva, nici capabil de a fi fericit". în sinteza acestpr discordanțe, pornite deopotrivă din sufletul bărbatului ca și al femeii, se restabilește un fel de echilibru care elimină resentimentele și astfel sfîrșitul poemei se poate înălța în cerul înalt al seninătății.

Seninătatea la sfîrșitul *Luceafărului* este un accent desprins dm ascensiunea meditativă peste frămîntările realului. Dar și pregătirea acestei atitudini se poate recunoaște în opera lui Eminescu. Drept este însă a observa că meditația quietistă de la finele^ poernei *împărat și proletar* este încă plină de amărăciune, că apatia *Glossei,* învățătura despre reprimarea patimilor se învecinează acolo cu sarcasmul, și că în *Cu mîne zilele-ți adăogi* reflecția relativă la lipsa de devenire a lumii care, manifestîndu-se Jntreagă și veșnic aceeași în oricare din clipele ei, nu îndreptățește nici o speranță întăritoare, se atinge cu morala cea mai mohorîtă.^ Finalul *Luceafărului* pune la contribuție toate aceste experiențe. Cuvintele lui ni le pot aminti pe toate,^ dar odată cu ele nu mai răsună nici amărăciunea dezamăgirii, nici sarcasmul, nici jristețea întunecată a ghidului care iscodește alcătuirea imobilă a lumii. Cuvintele lui sînt numai senine, și marea puritate a poemei se întregește și din acest accent.

Am spus că Luceafărul este un demon pentru inima femeii. Numele lui traducere al lui Lucifer, marele spirit răzvrătit și aducător de lumină. Acestui personaj, înzestrat cu această funcțiune, i-au consacrat poemele lor cîțiva poeți romantici. Cucerirea proaspătă atunci a libertăților sociale, avîntul noului spirit revoluționar, îndreptățeau o concepție dinamică despre lume^ viziunea unei realități în devenire, destinată unor ținte noi și mai înalte, în cuprinsul căreia se putea bine integra figura lui Lucifer, dezrobitorul spiritual al oamenilor. Luceafărul

își pierde însă această funcțiune în poema lui Eminescu. După cum am arătat-o mai sus, folosind niște elemente însumate dintr-o lungă frecventare a lui Schopenhauer, dar și a filozofilor eleați, viziunea lui Eminescu despre lume este aceea a unui univers static din care elementul oricărei deveniri este expulzat. Luceafărul nu mai poate fi într-un^ asemenea univers un înnoitor al destinelor omenești. El rămîne o esență de-a pururi identică cu sine însuși, fixată în destinul și locul pe care îl ocupă în acea așezare statică a lumii, a cărei structură este tripartită : om, stea, Dumnezeu.

Structura tripartită a lumii este un gînd care, ca atîtea altele, Eminescu 1-a putut culege în Schopenhauer. Realitatea ultimă este pentru Schopenhauer voința ; obiectivarea imediată a acesteia o constituiesc așa-numitele „idei plajoniciene", și răsfrîngerea acestora în inteligența omenească alcătuiește lumea diversă și relativă a fenomenelor. Ferindu-ne de a cădea în greșeala grotească de a împinge alegoria atît de departe, pentru a putea vedea în dumnezeul despre care poema ne vorbește „voința" schopenhauriană, și în *Luceafărul* — o idee platonică, sîntem totuși îndreptățiți^ de a recunoaște în această ordine și suprapunere de planuri o schemă care revine în poema lui Eminescu, după cum întreaga lui înțelegere despre statismul lumii îl îndreptățea. Imposibilitatea pentru Hyperion de a părăsi planul existenței sale, chiar cînd ruga sa fierbinte se îndreaptă către tatăl creator, rezultă din neputința de a înfrînge ordinea statică a lucrurilor. Recunoașterea acestora justifică, la finele poemei, marele accent de seninătate (despre care am vorbit.

Seninătatea, ne spune Schopenhauer, este o atitudine pe care o inspiră geniului adîncă și departe-văzătoarea sa inteligență. Dar Schopenhauer însuși nu face să culmineze morala sa în norma seninătății. Seninătatea este un bun preparat de moralele antice și care corespunde vederii teoretice despre ordinea imuabilă a lucrurilor, ca o consecință sigură, dar nu ca singura consecință posibilă. Viziunea despre structura statică și ierarhică a lumii a formulat-o mai întîi Platon, de unde Schopenhauer însuși o împrumută ; și în această viziune s-au încadrat cu timpul două îndrumări etice ^tma^ care constă în năzuința omului de a escalada prin mistică și iubire planurile realului, pentru a ajunge la deplina confundare cu ultimul și cel mai înalt dintre ele, o cale practicată de Platon însuși, apoi

de neoplatonism şi de creştinism ; alta, care constă în acceptarea împăcată a structurii lumii pentru a ocupa cu seninătate locul pe care ţi—l indică armonia imuabilă a cosmosului. Aceasta din urmă este soluţia stoicismului ale cărui idealuri am arătat ce contribuţie au avut în compunerea *Glossei* şi al cărui punct de vedere reapare acum şi în *Luceafărul,* unde pînă la urmă steaua rămîne stea şi Cătălina urmează destinul dragostelor ei omeneşti.

Privit în această lumină, *Luceafărul* arată încă o dată ce parte însemnată a avut cultura antică în formaţia spirituală a lui Eminescu. Cine nu admite acest lucru, cine nu primeşte adevărul că în formula morală eminesciană au fuzionat adînc elementele romanticii germane cu ale înţelepciunii antice, nu poate afla cheia unei înţelegeri adecvate a poetului nostru. S-a spus că în *Luceafărul,* ca şi în creştinism, Dumnezeu este transcendent. Dar înjplatonism, Dumnezeu, ideea de Bine nu este şi ea transcendenta creaţiei ? Transcendenţa lui Dumnezeu nu este un atribut exclusiv al creştinismului. Mai aproape de spiritul acestuia ar fi fost elanul mistic şi de iubire menit să unească pe creatură cu creatorul său. Dar acest elan lipseşte din opera poetică a lui Eminescu, poate cu singura excepţie a scurtei bucăţi intitulată *Rugăciune* (dar ce suflet nu este atins cel puţin o dată de aripa marii Iubiri) şi observăm acest lucru cu amărăciune, căci sub valurile sensibilităţii sale, uneori vulcanice, alteori molcome şi dulci, simţim adîncul unei mari răceli. Este răceala concepţiei sale filozofice, pesimiste şi antice. Poate că dacă elanul către Dumnezeu ar fi devenit disciplina fiinţei sale, o ultimă căldură binefăcătoare ar fi transformat pesimismul său în speranţă şi gîndul despre imobilitatea lumii în năzuinţa către perfecţionarea ei. Un suflet credincios, printre admiratorii şi devotaţii operei lui Eminescu, poate să se îndurereze de acest fel al lucrurilor. Aci e însă vorba numai de a înţelege.

Faptul că Eminescu a citit o dată basmul lui Kunisch nu poate explica de ce s-a oprit asupra lui şi de ce s-a hotărît să scrie povestea unei dragoste dintre un om şi o stea, sub care palpită tendinţele cele mai generale ale lirismului său. Steaua apare însă adeseori în poezia lui Eminescu şi prilejul se dovedea bun acum de a aduna încă o dată în jurul tainicei, curatei şi misterioasei sale străluciri atîtea lucruri cîte îi cutreierau sufletul.

>

Cine va studia odată gesturile tipice ale omului în poezia lui Eminescu ? Unul din ele este ridicarea privirii către cer şi către stele. Omul care a fost atins de spectacolul frumuseţii şi al cărui suflet este neliniştit de iubire îşi înalţă privirile către cer. Aşa ne învaţă Platon în *Phaidros.* „Cînd un om — scrie el — zărind frumuseţea aici pe pămînt îşi aminteşte de adevărata frumuseţe, sufletul său capătă aripi şi, simţindu-le bătînd, doreşte să zboare. Neputînd însă, el îşi îndreaptă întocmai ca o pasăre privirile spre cer."[1]

Din adineurile inspiraţiei sale erotice, din rezervele dorului care nu-l părăseşte niciodată, porneşte la Eminescu gestul înălţării privirilor către firmament şi către eternitate. S-âr spune că este gestul unei nostalgii platonice.

Iată pe fata din *Călin.* Rănită de iubire, ea întreabă cerul : „Ridicînd a tale gene, al tău suflet se ridică". Amintirea iubitei este pentru poet ca steaua călăuzitoare a corăbierilor : „Tu numai eşti în visu-mi luceafărul pe mări". Ivirea iubitei are ceva din misterul pur al „răsăririi stelei în tăcere". Pierderea ei în întunericul nopţii lasă pe poet în tovărăşia stelelor care „tremură prin ramuri". Mormîntul său el şi—l vrea privit de „luceferii de foc". Povestirea unor evenimente este completată uneori de evocarea stelelor, martore eterne ale frămîntărilor noastre, pe care le încadrează într-o răsfrîngere cosmică. Iată povestirea bătăliei de la Rovine în *Scrisoarea III.* Marile fapte ale zilei au luat sfîrşit şi în amurgul care se lasă „izvorăsc din veacuri stelele una cîte una". Iar în *Scrisoarea IV* mărturisirea iubirii se frînge deodată cu spaimă şi divaghează nebuneşte :

...O, *ascultă numa-ncoace*
Cum la vorbă mii de valuri stau cu stelele
proroace I

Steaua, simbol al iubirii nestinse, reapare în *La steavia.* Şi ea luminează din acele depărtări imense care umilesc ostenelile noastre în *Stelele-n cer.* Există în poezia lui Eminescu o dimensiune universală care permite o libertate demiurgică a mişcărilor. Din substanţa privirilor îndreptate spre tărie, din

[1] Motivul platonic al oglindirii frumuseţii eterne în frumuseţea pămîntească revine, cu o întrebuinţare ironică, în versurile Dalilei :
„Măgulite toate sunt
De-a fi umbra frumuseţii cei eterne pe pămînt"

sentimentul infinitului, din dimensiunea universalului este făcut *Luceafărul.* Aci se întîrnplă acea minune unică a creaţiei poetice ca în cîte două strofe şi cu cea mai mare uşurinţă, în felul cel mai natural, folosind limbajul cel mai simplu, să ni se evoce cîte o cosmogonie, stingerea unei stele, prăbuşirea ei în mare sau incendierea întregului cer şi închegarea unui chip din văile haosului. Şi cu aceeaşi uşurinţă, abătîndu-se de la aceste perspective infinite,jpoetul regăseşte tonul necesar pentru a picta o graţioasă şi copilăroasă idilă în care revin gingăşiile „Florii albastre" şi şăgălniciile „pajului Cupidon". Această suverană libertate nu cunoaşte obstacole. Şi dacă numele de „creaţie" trebuie rezervat acelor fapte ale noastre în care rezistenţele materiale nu devin sensibile, în care spontaneitatea se înalţă cu ultimul triumf peste ele, *Luceafărul* lui Eminescu poate cu adevărat să-şi asume acest nume.

ARMONIA EMINESCIANĂ

Considerată în feluritele ei manifestări, în afectele ei cele mal reprezentative, în tendinţele ei ideale, în împletirea motivelor ei, în influenţele pe care le-a suferit, în analogiile care o unesc cu alte literaturi străine, poezia lui Eminescu nu-şi trădează şi ultima taină a farmecului ei. Seducţia ei profundă este de ordin muzical. Toate analizele consacrate poeziei lui Eminescu se opresc astfel în faţa întrebării despre natura şi semnificaţia armoniei eminesciene. Dar tocmai aceasta este întrebarea cea mai grea şi pînă la un punct irezolvabilă. Căci toate întrebările cu răspunsuri posibile şi relativ uşoare presupun în obiectul întrebării un cuprins raţional. Armonia este însă iraţională. Cîntecul adînc al fiinţei uimite, tragice sau fericite izvorăşte în însuşi punctul contactului ei original cu viaţa, şi mintea, pentru a-l înţelege, se vede lipsită de orice element cunoscut mai înainte şi în raport cu care el ar putea deveni şi un obiect al inteligenţei, nu numai, cum se întîmpla de fapt, al puterilor care resimt şi vibrează consonant. Ceea ce se poate spune, aşadar, despre armonia eminesciană lasă neatins fondul lucrurilor. Dar pînă la aceste vecinătăţi cîteva lucruri se pot totuşi spune.

„Percepţia mea este mai întîi fără obiect clar şi definit", notează o dată Schiller, observînd în ce fel decurge la el procesul creaţiei. „O anumită stare de suflet muzicală îl anticipează şi produce în minte ideea poetică." Despre aceasta ar trebui să spunem, aşadar, că n-ar fi decît transpunerea în plan simbolic şi raţional a sugestiei muzicale care poetului îi apare mai întîi. Această sugestie muzicală primordială constituie sîmburele cel mai adînc al inspiraţiei lirice, dar în acelaşi timp atmosfera în care se dezvoltă şi care stăruie în amintirea cititorului, chiar cînd detaliul imaginilor şi al ideilor a dispărut. Un adevărat, un mare poet liric este totdeauna creatorul unei armonii unice, şi Eminescu face parte dintre aceştia. Un curent melodic se desprinde din opera lui pe ale cărui unde putem pluti fără nici o ştiinţă despre felul ţărmurilor printre care ne poartă. Dar o astfel de armonie este totdeauna diferită de aceea exterioară şi reductibilă la elementele prozodice. Faţă de aceasta din urmă armonia eminesciană trebuie din capul locului deosebită.

Ca mai toţi poeţii romantici, Eminescu a fost şi el un inovator prozodic. Revoluţia romantică se întorsese la timpul ei şi împotriva alexandrinului tradiţional şi încă de la Chenier, care îşi impunea programul : *„Sur des pensers nouveaux faisons des vers antiques"* — vechile metruri antice deveniră nişte tipare noi ale versificaţiei. Un alt izvor îl dădură literaturile meridionale, şi orientale, şi astfel sonetul, glossa, gazelul etc. începură să închidă inspiraţia cea nouă. Eminescu foloseşte unele dintre aceste antecedente, şi astfel odată cu poezia lui avem primele sonete reuşite ale literaturii române, după cum glossa spaniolă, folosită uneori şi de L. Tieck, se încetăţeneşte la noi împreună cu versul şi strofa safică *(Oda — în metru antic),* pe care le întrebuinţase uneori, printre poeţii germani, un Klopstock, un Platen şi un Lenau în seria *Odelor* sale. Exuberanţa prozodică este cu toate acestea mai mică la Eminescu decît la alţi poeţi mai bătrîni, la un Bolintineanu de pildă, şi farmecul muzical al poeziei sale nu trebuie căutat în varietatea ritmurilor şi în combinarea lor ingenioasă. Armonia eminesciană este de o altă calitate.

Pentru a ne edifica asupra acestei armonii un fapt capital ne vine în ajutor. Muzica specific eminesciană nu se aude din primul moment în versurile poetului nostru. Abia după şirul

poeziilor din *Familia,* unde influenţe pornind deopotrivă din Bolintineanu şi din Alecsandri au putut fi adeseori constatate, ceva din farmecul muzical al poeziilor de dragoste de mai tîrziu, al *Luceafărului* sau al *Scrisorilor,* începe să fie perceput, în poemele acestei epoci, în *Venere şi Madonă,* în *Epigonii,* în *înger şi demon,* în *împărat şi proletar* se întîlnese mai toate „licenţele poetice" ale lui Eminescu, versurile sale imperfecte, asonantele la finele versurilor şi solecismele din cuprinsul lor. S-ar spune că pentru a se afirma, armonia eminesciană are nevoie să spargă tiparele rigide ale corectitudinii, atît de puţin au comun între ele armonia externă pe care prozodia şcolară o poate cunoaşte în elementele ei analizabile şi armonia internă, proprie inspiraţiei lui Eminescu, de firea căreia nu ne putem apropia decît pe căi cu totul diferite. Prozodia distinge, în adevăr, elemente generale, grupuri tipice de accente şi îmbinări tipice de ale acestora, cum pot apărea în întipărirea formală a oricărei inspiraţii poetice. Ceea ce este propriu şi unic în fenomenul armoniei se înţelege însă că nu se poate reduce ia aceste elemente generale. Forma, concepută ca un înveliş unitar sub care se pot adăposti conţinuturi dintre cele mai variate, forma generală, obiectivă şi oarecum detaşată de conţinutul lucrurilor pe care le exprimă, este aceea pe care şi-o reprezintă prozodia. Există însă şi o altă forma, internă şi coincidentă cu principiul adînc al inspiraţiei, cu sentimentul de viaţă care 1-a urmărit pe poet.

O astfel de formă este manifestarea sensibilă a unui asemenea sentiment de viaţă, şi pentru a ne da seama de firea ei trebuie să încercăm a pătrunde dincolo de stratul impersonal al alcătuirilor prozodice, pînă în centrul însuşi al inspiraţiei. Dar cu acestea trecem la un alt aspect al lucrurilor. Armonia internă, despre care e vorba aci, deşi este un fenomen muzical, nu este un simplu fenomen sonor. Numai cine socoteşte că muzica este o îmbinare de sonorităţi poate crede că problema pe care armonia eminesciană o pune poate fi rezolvată printr-o analiză a accentelor şi a felului particular în care accentele se grupează în poezia lui Eminescu. O astfel de procedare presupune o reprezentare nu numai simplistă, dar direct greşită despre natura muzicii. Amatorul cel mai vulgar care, la auzirea unui marş militar, se simte cutreierat de un fior, are chiar el prilejul să constate că auzul nu este singurul organ de percepere a muzicii, că aceasta poate impresiona şi alte regiuni ale sensibilităţii sale şi că ecoul ei se poate urmări pînă în straturile difuze ale cenesteziei.

Cercetătorul operei lui Eminescu care ar voi, aşadar, să dezvolte cu toată consecvenţa punctul de vedere al unei analize fiziologice, cum este aceea pe care o practică, chiar fără s-o ştie, atunci cînd încearcă să simplifice problema armoniei ia una din sonorităţi, un astfel de cercetător ar trebui să analizeze şi înmiitele reacţii pe care poezia lui Eminescu le descătuşează în cenestezia cititorului său. Faţă de dificultatea de neînvins a unei asemenea teme, transpunerea problemei armoniei eminesciene în planul semnificaţiei ei ideale comportă un răspuns cu mult mai posibil şi mai uşor de dat. Căci muzica are şi o asemenea semnificaţie ideală. Care este însă felul special al acestei semnificaţii în cazul armoniei create de poezia lui Eminescu ?

Studiile întrunite în lucrarea de faţă s-au străduit să pună în lumină cîteva din ideile socotite indispensabile unei bune înţelegeri a poeziei lui Eminescu şi care în acelaşi timp definesc situaţia sa în literatura românească, mai cu seamă faţă de înaintaşii săi. în adevăr, mai toţi înaintaşii lui Eminescu, un Gr. Alexandrescu, un V. Alecsandri, un I. Heliade Rădulescu, un V. Cîrlova, dar şi un Iancu Văcărescu, se aseamănă între ei prin cîteva trăsături comune pe care marea faptă poetică inovatoare a lui Eminescu le contrazice deopotrivă. Toţi aceşti poeţi alcătuiesc un grup compact şi omogen prin credinţa lor în civilizaţie, prin orientarea lor spirituală către viitor, printr-o atitudine progresistă şi în definitiv optimistă, alimentată de acea conştiinţă a latinităţii rasei, resimţită ca un element de mîtmdrie îşi ca o chezăşie în încercările şi scăderile vremii contempiorane. O astfel de structură spirituală este fixată încă de un Iancu Văcăresicu în oda *La pecetia pe pravila lui Caragea* (1819) :

Ah, de-am putea-a-ne dohîndi
Şi cîte-avem pierdute
Atunci ce duhuri n-ar vorbi
Ce guri ar mai fi mute ;

Atunci-acest corb sărman
Iar acvilă s-ar face
Şi-orice român ar fi roman
Mare-n război şi pace.

Ideea civilizaţiei, în înţelesul restrîns al civismului, afirmat ca o speranţă întăritoare în josnicia -cetăţenească a prezentului, îi inspiră lui Gr. Alexandreseu poema *Anul 1840.* Latinitatea îşi găseşte cîntăreţul său în V. Alecsandri. Atît de puternică este orientarea progresistă către viitor la poeţii care îi preced lui Eminescu încît ruinele înseşi, după firea specială a fiecăruia dintre ei, sînt evocate ca nişte mărturii ale gloriei trecute menite să ruşineze pe contemporani, ca la I. Heliade Pvădulescu *(O noapte pe ruinele Tîrgoviştei),* sau să stimuleze avîntul spre mai bine al naţiunii, ca la Gr. Alexandreseu *(Trecutul la Mînăstirea Dealului).*

Astfel de trăsături revin şi la Eminescu, dar fără nici un alt amestec numai în unele din poeziile tinereţii ca *Ce-ţi doresc eu ţie, dulce Românie,* sau *Junii corupţi :* poeme inspirate de entuziasm civic sau de accentul satirei reformatoare, aprins de amintirea trecutului măreţ şi de conştiinţa latinităţii.

în *Epigonii* poetul aduce însă ultimul salut pe care socoteşte că înaintaşii îl merită, tocmai pentru avîntul şi optimismul recunoscut în firea lor :

S-a întors maşina lumii; cu voi viitorul *trece ;*
Noi suntem iarăşi trecutul *fără inimi, trist şi rece ;*
Noi în noi n-avem nimica, totu-i calp, totu-i străin !

îndată însă ce cugetarea şi sentimentul pesimist al existenţei în luptă încă cu civismul revoluţionar în *Înger şi demon* şi *Împărat şi proletar* reuşesc să îl elimine cu desăvîrşire şi să se afirme în toată puritatea lor, poezia lui Eminescu păşeşte pe drumurile sale cele mai proprii. Din acest moment tendinţele ei ideale contrazic într-un chip categoric tendinţele pe care le-am recunoscut caracteristice şi comune celor mai de seamă dintre poeţii înaintaşi.

Atitudinea spirituală a lui Eminescu nu se va mai orienta niciodată de aici înainte către viitor şi către civilizaţie. Ea se va îndrepta pururi către trecutul istoric şi către cel anistoric al basmului. Atmosfera poeziei sale nu va mai fi apoi aceea a devenirii şi a progresului, ci, după cum am arătat în cursul acestei lucrări, aceea a eternităţii, aşa cum rezultă dintr-o viziune statică şi eleatică a vieţii în care progresul nu mai poate ocupa nici un loc. Abia prin fapta eminesciană literatura românească va cunoaşte astfel adevăratul răgaz contemplativ al poeziei şi atmosfera de vis, închipuire şi veşnicie, în care ea poate înflori mai bine. Dar drumurile reacţiunii lui Eminescu vor cunoaşte şi etape mai înaintate.

Civilizaţia este raţiune, progres al instituţiilor prin desăvîrşirea treptată a raţiunii. Atitudinea spirituală a lui Eminescu orientată într-un sens opus civilizaţiei va reflecta şi ceea ce precedă şi se opune raţiunii, originea lucrurilor şi coincidenţa contrariilor. Am arătat cum în intuiţia erotică această tendinţă ajunge să presimtă unitatea adîncă a voluptăţii cu durerea şi odată cu aceasta fenomenul pur al voinţei de a trăi, încordarea vieţii deopotrivă cu sine în suferinţă, ca şi în fericire. în sfîrşit, pentru ca ultima dintre legăturile cu care civilizaţia ne ţine strînşi să fie desfăcută, poezia lui Eminescu cunoaşte tovărăşia mîngîietoare a omului cu natura şi adormirea chinuitoarei conştiinţe de sine în ritmurile şi legănările ei materne. Abia cu Eminescu îşi datorită atitudinii sale anticivilizatorii poezia românească ajunge astfel să cunoască nu numai lumea trecutului şi a basmului, dar a iubirii şi a naturii, cu o adîncime faţă de care toate realizările anterioare nu ne pot apărea decît cu totul palide.

Faţă de toate acestea se poate spune acum că armonia eminesciană nu este decît expresia muzicală a unei astfel de desfaceri din rigorile civilizaţiei şi ale raţiunii; un fel de reîntoarcere în fluxul lucrurilor înainte de diferenţierea şi închegarea lor. Poetul însuşi nu o aude decît în stările crepusculare ale minţii, ca în *Melancolie :*

In van mai caut lumea-mi în obositul creier
Căci răguşit, tomnatec vrăjeşte trist un greier.

Alteori el o regăseşte în aromeala clipelor care precedă pierderea conştiinţei : „Cu murmurele lor blînde, un izvor de *horum-harum",* 5au de sub păturile groase ale somnului, ca în *Povestea codrului:*

Adormi-vom, troieni-va
Teiul floarea-i peste noi,

Şi prin somn auzi-vom bucium
De la stînele de oi,

sau în extazul şi pierderea de sine a iubirii ca în *Făt-Frumos din tei* :

Numai murmurul cel dulce
Din izvorul fermecat
Asurzeşte melancolic
Al lor suflet îmbătat,

sau, în sfîrşit, ca un acompaniament al supremei odihne în moarte :

Şi nime-n urma mea
Nu-mi plîngă la creştet,
Doar moartea glas să dea
Frunzişului veşted.

Nu este, desigur, o întîmplare că toate aceste momente muzicale sînt asociate în poezia lui Eminescu cu nişte clipe de diminuare a conştiinţei de sine şi cu un fel de coborîre din starea personalităţii lucide, construită şi stăpînă pe destinele ei. Această stare de personalitate, după cum am arătat-o şi altă dată, este pentru Eminescu o iluzie pe care ştie s-o recunoască cu jalea întrebării despre înţelesul pierdut al existenţei trecute, ca în *Melancolie,* sau cu uimirea care contemplă mărturiile umile ale vieţii care a fost, ca în *Scrisoarea L* Iluzia este acum divulgată. „Căci a voastre vieţi cu toate sunt ca undele ce curg", ne spune poetul în *Scrisoarea IV.* Un bun mai preţios, mai mîngîietor cîştigă el prin desfacerea de toate legăturile care ţin strînse laolaltă elementele persoanei de legăturile raţiunii şi ale civilizaţiei. Armonia eminesciană este expresia acestei desfaceri. Ea este expresia unei renunţări, resimţită în punctul în care presentimentul odihnei apropiate complică durerea cu farmec şi cu fericire.

Murmurul vocalelor latine, sunetul buciumului, cîntecul greierului şi al izvorului, glasul frunzişului sînt astfel numai sunete izolate şi oarecum simbolice ale unei armonii mai ample, a muzicii lumii, percepută odată cu desfacerea persoanei şi cu înaintarea ei spre moarte. Armonia eminesciană, în întregimea ei, este deci independentă de toate aceste glasuri. Ea este mai degrabă echivalentul muzical al întregii inspiraţii eminesciene, a erotismului, a naturalismului, a reacţionarismului său şi de aceea felul ei adevărat nu ni se poate destăinui atunci cînd o privim ca pe un fenomen sonor izolat, ci numai cînd o considerăm în totalitatea tendinţelor ideale din care se întreţese.

Am arătat că pentru înaintaşii lui Eminescu constelaţia spirituală comună consta dintr-o orientare progresivă unită cu conştiinţa latinităţii rasei. Am arătat însă cum această tendinţa este contrazisă de poezia lui Eminescu în dezvoltarea ei treptată şi pînă la punctul în care reacţiunea care se înjghebează prilejuieşte aspectele cele mai caracteristice ale eminescianismului. O altă constelaţie spirituală este introidusă odată cu Eminescu, şi ea asociază gîndul metafizic cu sentimentul naturii, reacţionarismul, erotismul şi muzica : o îmbinare de tendinţe deosebite de acelea întrunite în constelaţia apuseană şi latină, singura pe care intelectualul român din veacul trecut o cunoaşte înainte de Eminescu, dar care, după el, a revelat şirului de generaţii, adăpate la izvorul adîncii *şi* tulburătoarei inspiraţii noi, prezenţa unui univers moral deosebit. Această subită răsturnare de perspectivă a eliberat în sufletul nostru o provizie de forţe subiective, puternice şi proaspete. Ceea ce s-a numit, deci, îndată după moartea poetului, „răul eminescian" era mai degrabă o criză de creştere.

*

Privită în lumina celor patru decenii de cînd poetul a plecat dintre noi opera lui Eminescu ar putea primi pe întîia sa pagină inscripţia cu care Schopenhauer introduce cartea despre lumea ca reprezentare, cuvintele lui Rousseau : „Ieşi din copilărie, prietene, trezeşte-te !" Discutabilă a fost, aşadar, alarma care deplîngea urmările „curentului eminescian" căci reerudescenţa de jale şi meditaţie a epocii nu era decît semnul după care se putea recunoaşte descătuşarea unui mare depozit de energii interioare. Boala timpului era a unei plinătăţi chemate la viaţă. Mii de oameni îşi pot reaminti astăzi de momentul adolescenţei lor cînd au zăcut de răul eminescian, de acea jale subtilă şi învăluitoare din care farmecul nu este absent, pe care expresia artistică o înnobilează şi sub a cărui sugestie muzicală insul simte adîncindu-se experienţa sa intimă. Prima

tinerețe este însă totdeauna o boală, o criză acută declarată într-un anumit prag hotărîtor al existenței. Printre ruinele formelor liniştite de viață, în mijlocul cărora copilăria se desfăşurase cu placiditate, omul încearcă să se facă stăpîn peste clocotul noilor sale puteri. Din poezia lui Eminescu s-a răspîndit astfel o contagiune necesară, în lipsa căreia tînărul de altădată ar fi rămas şcolarul neştiutor din ajun, dar pe care bărbatul de mai tîrziu a trebuit poate s-o întreacă.

1929-1930

ATITUDINEA ŞI FORMELE EULUI IN LIRICA LUI EMINESCU

Poezia lirică trece drept acea formă a creației literare în care poetul, vorbind în numele său, exprimă viziunile, sentimentele şi aspirațiunile sale cele mai intime. îndrumarea psihologică a poeticii la sfîrşitul veacului trecut a nuanțat şi a îmbogățit această definiție tradițională. îi datorăm astfel lui Wilhelm Scherer observația că poetul liric nu vorbeşte totdeauna în numele său şi nici n-are nevoie s-o facă. Cunoscutul istoric şi teoretician al poeziei distinge în a sa *Poetică,* o lucrare postumă apărută abia în 1888, alături de lirica debitată la persoana întî'ia, o poezie în care poetul exprimă sentimentele sale de sub o mască străină şi o poezie în care poetul, asimilîndu-se cu un personaj felurit, aşa cum face totdeauna creatorul de caractere dramatice şi epice, exprimă sentimente care nu sînt propriu-zis ale sale, deşi energia generală a sufletului său le susține şi pe acestea. Alături de o lirică personală stă deci o lirică mascată şi o lirică a rolurilor.[1]

Restrîngîndu-ne la materialul pe care îl vom folosi în cuprinsul acestei expuneri, cine nu observă printre poeziile lui Eminescu deosebirea dintre bucăți ca *Singurătate, Rugăciunea unui dac* şi *înger şi demon ?* în cea dintîi primim oarecum mărturisirea directă a poetului; în cea de-a doua ea ne parvine prin amplificatorul unei imăşti tragice şi eroice. Cît despre *înger şi-demon,* cu toate că, în figura şi sentimentele „demonului", poetul tînăr înregistrează ceva din reflexele conflictelor personale, cine nu observă preocuparea sa de a pune în scenă şi de

[1] Scherer vorbeşte de *Ichlyrik, Maskenlyrik* şi *Rollenlyrik.*

a spori intensitatea poetică a sentimentelor peste limitele la care l-ar fi obligat vorbirea în numele propriu ?

Cercetători mai noi, care nu resping foloasele discriminării psihologice în studiul poeziei, s-au îndoit uneori de vaioarea vechilor distincţii ale lui Wilhelm Scherer. Astfel, un Emil Geiger crede că între lirica personală şi mascată nu se poate stabili nici o deosebire esenţială. Diferenţa celor două varietăţi ar privi o modalitate tehnică cu totul exterioară, care ar lăsa neatins fondul însuşi al sentimentelor exprimate. Din această pricină Geiger este de părere că aşa-numita lirică mascată poate fi trecută în categoria mai largă a liricii personale, pe lîngă care urmează să se menţină, ca o a doua varietate, numai lirica rolurilor în care expresia unor sentimente în parte sau în total străine de ale poetului îndreptăţeşte gruparea lor separată.[1]

Cu toată limpezimea pe care un astfel de raţionament poate s-o invoce în favoarea sa ne este cu neputinţă a-l subscrie. Debitul liric în nume propriu sau debitul de sub o mască eterogenă nu alcătuiesc două procedee exterioare şi lipsite de însemnătate. Poetul nu alege cu indiferenţă pe unul sau pe altul, fără să spere nimic de la efectul procedeului întrebuinţat. Cele două modalităţi ale debitului liric corespund mai degrabă unor atitudini felurite ale eului poetic şi influenţează adînc felul sentimentelor manifestate. Eul liricii mascate este mai îndrăzneţ, mai viu colorat, mai radical în judecăţile şi simţirile sale. Sub masca străină pe care poetul şi-o asumă izbucnesc porniri ale naturii sale comprimate îndeobşte de individualitatea lui burgheză. Nu se pot exprima aceleaşi lucruri fie că poetul se înfăţişează pe sine la masa de lucru, în decorul familiar, fie că el vorbeşte ca un dac în clipa rugăciunii adresate zeului său. In primul caz, eul poetului este acordat pentru intimitate, o surdină invizibilă coboară peste simţirea lui, şi şoaptele cu care se exprimă nu pot traduce decît nuanţe discrete ale experienţei subiective. De sub masca dacului păgîn vocea poetului capătă însă sonorităţi de trîmbiţă, şi sentimente excesive, înăbuşite de obicei, urcă la suprafaţă şi se declară cu tărie. Fără îndoială că în ambele cazuri poetul dă glas experienţelor eului său, numai că de fiecare dată eul se găseşte într-o altă atitudine, este altfel acordat şi are un cuprins pe măsura acestor cadre generale.

[1] Emil Geiger, *Beitr'dge zu einer Aesthetik der Lyrik,* 1905, p. 54,

Dar dacă deosebirea dintre lirica personală şi mascată trebuie menţinută cu orice preţ, sub sancţiunea pierderii unuia din,cele mai eficace mijloace ale caracterizării literare, nu cumva diferenţa dintre lirica mascată şi aceea a rolurilor ar putea fi totuşi suprimată ? în definitiv un *rol* este tot o mască străină. Cine ne autorizează oare a declara că într-un caz poetul exprimă sentimente străine, pe cînd în cel de al doilea le articulează pe ale sale ? Psihologii moderni sînt înclinaţi a recunoaşte un fundament liric pînă şi în roman, pînă şi în dramă. în creaţia reputată a fi cea mai obiectivă, în creaţia epică, observatorul pătrunzător recunoaşte confesiunea personală. ,,A fi romancier —- scrie odată Thibaudet — înseamnă a poseda lampa minerului care îngăduie individului să purceadă dincolo de conştiinţa-i clară pentru a căuta tezaurele obscure ale memoriei şi ale posibilităţilor lui."[1]

Nu, aşadar, prezenţa sau absenţa experienţei subiective precizează diferenţa dintre epică şi lirică şi, cu atît mai puţin, aceea dintre lirica personală, mascată şi a rolurilor. Deosebirea provine în toate aceste speţe din felurita atitudine a eului poetic. Astfel, dacă eul liricii mascate este un eu mai îndrăzneţ, dezlănţuit, lirica rolurilor pune în mişcare un eu care se joacă şi care experimentează posibilităţi dintre cele mai îndepărtate ale sale. Poetul care îşi asumă o mască eterogenă o face pentru a manifesta mai răspicat sentimentele lui cele mai profunde, acele care aderă la partea cea mai intimă a propriei naturi. Poetul rolurilor intră într-o individualitate străină făcînd descoperiri neaşteptate în sine însuşi, reactivînd laturile nedezvoltate şi excentrice ale naturii sale. Poetul pune masca pentru a fi mai el însuşi; el intră însă într-un rol pentru a se resimţi în ceea ce ar fi putut deveni, dar nu s-a realizat, în făgăduinţa cea mai îndepărtată şi cea mai puţin ţinută a naturii sale

Eminescu ne vorbeşte şi în rolul lui Cătălin, şi de sub masca Luceafărului. în primul caz simţim însă că poetul se joacă, pe cînd în cel de al doilea este limpede că el se regăseşte într-una din dominantele profunde ale caracterului său.

[1] Cit. *ap.* H. Massis, *Reflexions sur Vart du roman,* 1927, p. 31. Thibaudet revine asupra acestei idei în *Reflexions sur le roman,* 1938, p. 11, unde vorbeşte de acea „facultate a adevăratului romancier care creează personaje cu propria lui substanţa".

O psihologie atentă nu poate trece cu vederea deosebirea care separă atitudinea eului în lirica mascată şi în lirica rolurilor.

Interesul acestor distincţii apare în deplină lumină dacă cercetăm cu ajutorul lor poezia lui Mihail Eminescu. Statistic vorbind, lirica rolurilor este puţin reprezentată în poezia lui Eminescu. Ea nu este însă cu totul absentă. Eminescu nu mărturiseşte numai sentimentele sale, dar şi pe ale lui Călin, şi ale fetei de împărat, ale lui, Cătălin şi ale Cătălinei, ale Blancăi, ale lui Arald şi ale iubitei lui, ale lui Mircea şi ale fiului de domn care îi scrie iubitei de la Argeş etc. Alături de figura poetului, fixată adînc în filigranul operei sale, opera lirică a lui Eminescu cuprinde o galerie de chipuri romantice, împrumutate basmului şi legendei. Dar, deşi îndemnul peregrinării îh roluri străine nu este absent din lirica eminesciană, simţim că sonda investigatoare nu este niciodată aruncată prea departe de centrul personal al sensibilităţii poetului. Aria liricii de roluri este nesfîrşit mai întinsă în opera unui poet ca Gh. Coşbuc. Felul sentimentelor exprimate în *S-a dus amorul...* seamănă destul de mult cu acele atribuite Blancăi în *Povestea teiului.* S-ar putea chiar spune că Eminescu n-a intrat niciodată într-un rol cu desăvîrşire excentric faţă de felul personal al sentimentelor sale, aşa cum a făcut Coşbuc vorbind din inima *Reginei ostrogoţilor* sau a fetei din bucata *La oglindă.*

Eminescu rămîne, în primul rînd, un reprezentant al liricii personale, şi aceasta explică fervoarea intimistă a celei mai întinse părţi a operei lui. Alături de aceasta stau însă bucăţile liricii mascate, printre care se enumera unele din creaţiunile lui cele mai însemnate. Cine nu măsoară curba care uneşte lirica personală şi mascată în opera lui Eminescu nu poate cuprinde întreaga ei dimensiune. Alături de visătorul care ne face lunga spovedanie a dragostei şi dezamăgirii lui, a farmecului cu care natura îl stăpîneşte puternic, apare chipul tragic şi eroic al împăratului şi al proletarului, al dacului, al Luceafărului, al păgînului mistic care înalţă *Oda în metru antic.* în toate aceste poeme Eminescu nu experimentează psihologii îndepărtate, ci cheamă la viaţă potentele lui adînci. Peste chipul celui robit de farmecele dragostei se înalţă acela al supraomului dîrz şi stoic, frîngînd în mîinile sale fulgerele revoltei, meditînd cu sublimă amărăciune la aşezările vieţii, expunîndu-se într-un delir tragic persecuţiei universale, înălţîndu-se pe culmile orgoliului său de semizeu. Lirica mascată evocă alte atitudini ale eului eminescian decît acele ale liricii sale personale şi intimiste. Tabloul se întregeşte din două tonuri.

*

Printre obiecţiile cu mai multă aparenţă de dreptate, aduse distincţiei despre care ne-am ocupat, este şi aceea a cunoscutului estetician şi psiholog R. Muller-Freienfels. Pentru acest autor deosebirea care izolează categoria specială a liricii eului este. lipsită de orice temeinicie, mai întîi pentru motivul că poetul nu vorbeşte niciodată în numele său individual, empiric, ci în numele unui eu tipic cu care oricine poate intra în relaţii de simpatie. „Cine ne constrînge — se întreabă Miiller-Freienfels — la citirea poeziei *An den Mond* să ne gîndim la curteanul ducelui de Weimar : J. W. Goethe ?"[1] Eul care ne vorbeşte aici este un eu tipic, trăind în situaţii generale, transformate de imaginaţie. „De aici nu mai este decît un pas pînă la acea formă a poeziei lirice care îmbracă întregul eu întru-un costum sau care îl face să se viseze într-unui sau mai multe roluri cu totul străine." Muller-Freienfels nu rămîne tot timpul la acest punct de vedere. Psihologul german admite în cele din urmă că masca istorică sau mitologică îngăduie poetului expresia unor sentimente mai însemnate sau de o dimensiune mai mare. Statornică rămîne părerea că oricare ar fi cuprinsul sentimental al liricii şi modalitatea de expresie pe care o întrebuinţează, poetul vorbeşte totdeauna în numele unui eu tipic.

Ar exista, aşadar, o singură formă a eului poetic, şi aceasta ar fi tipică şi generală. Iată însă o părere care merită şi ea a fi examinată cu mai multă atenţie. Lectura poeţilor ne arată că ei nu întrebuinţează numai persoana întîia singular a pronumelui personal ; toate formele pronumelui pot avea un rol în poezie. Ocupîndu-se de categoriile gramaticale ale lirismului, O. Walzel, autorul celei mai întinse cercetări moderne asupra materiei, face odată interesanta observaţie : „Este de o mare importanţă dacă poezia lirică este pronunţată de un *eu* sau de un *noi,* dacă ea se adresează unui *tu* sau *voi,* dacă ea vor-

[1] R. Muller-Freienfels, *Poetik,* 1914, p. 73.

bește de un *el* sau de *ei"*[1] S-ar putea concepe o întreagă fenomenologie a persoanelor în poezia lirică, menită să aducă lumini noi în misterioasa problemă a intențiilor cu care asociem pronunțarea fiecărui pronume personal.

Restrîngîndu-se la studiul persoanei întîia, aceea căreia i se dă cea mai largă întrebuințare în poezia lirică, ne vedem obligați de a păstra deosebirea dintre un eu individual și un eu general. Deși este evident că eul individual al poeților nu este eul lor empiric, cel puțin în producțiile valabile ale lirismului, nu este puțin adevărat că această formă a eului poate fi deosebită de forma lui generală. Cine, în adevăr, nu percepe nuanța care separă o poezie ca *Singurătate* de bucata *Pajul Cupidon ?* în cea dintîi poetul ne introduce într-o atmosferă de intimitate, în care primim mărturisirea lui directă :,,Cu perdelele lăsate, / Șed la masa mea de brad, / Focul pîlpîie în sobă, / Iară eu pe gînduri cad."

în *Pajul Cupidon* nu avem de-a face cu o mărturisire, ci cu ceea ce s-ar putea numi o expunere generală : „Pajul Cupidon, vicleanul, / Mult e rău și alintat" etc. Cînd în succesiunea strofelor poezia execută o mișcare de interiorizare, poetul nu ne face confesiunea sentimentelor sale, ci ale tuturor oamenilor în vîrsta mai expusă sugestiunilor zeului : „Eldă gînduri nențelese. / Vîrstei crude și necoapte." în sfîrșit, ultima strofă precizează raportul zeului cu toți oamenii : „De te.rogi frumos de dînsul, / îndestul e de hain, / Vălul albdej>este toate / Să-l înlăture puțin." Este evident că energia lirica a acestei poezii este susținută de aceea a eului poetic care se exprimă prin ea. Forma acestui eu este însă alta decît a aceluia care ni se mărturisește în *Singurătate.* în *Pajul Cupidon* eul poetic execută o mișcare de dilatare care îl face apt a vorbi cu glasul întregii omeniri. Cine compară între ele aceste bucăți nu poate să nu admită nevoia de a distinge între două forme ale eului poetic și, în primul rînd, între un eu individual și un eu general.

Pentru a obține dilatarea eului despre care am vorbit, ultima strofă a *Pajului Cupidon* face apel la persoana a doua singulară : „De te rogi frumos de dînsul..." Acest *tu,* căruia i se adresează poetul, cuprinde în intenția lui și pe *eu,* și pe *el,* și pe *noi, voi* și *ei.* Este un mod nedeterminat de a vorbi care adăpostește în vagul lui întreaga omenire. Apelul la persoana

[1] O. Walzel, *Gehalt und Gestcdt im Kunstwerk des Dichters,* 1923, p. 384.

a doua este procedeul întrebuințat totdeauna de Eminescu atunci cînd a vrut să dea cuvîntul unui eu general. Să însemnăm apariția lui în cîteva din poeziile lui cele mai cunoscute, în *Scrisoarea I* : „Poți zidi o lume-ntreagă, poți s-o sfarăimi... orice ai spune, / Peste toate o lopată de țărînă se depune." în *Ce e amorul ? :* ,,De-un semn în treacăt de la ea / El sufletul ți-l leagă" etc. De asemeni : „Căci scris a fost ca viața ta / De doru-i să nu-ncapă"... în *Diana :* „ De ce clorași singurătate / Și glasul tainic de izvor ?" în *Cu mîne zilele-ți adăogi:* „Cu mîne zilele-ți adăogi, / Cu ieri viața ta o scazi"... Apoi : „De-aceea zboare anu-acesta / Și se cufunde în trecut, / Tu ai ș-acum comoara-ntreagă / Ce-n suflet pururi ai avut." în *Glossa* : „Privitor ca la teatru / Tu în lume să te-nchipui"... „Te-or întrece nătărăii"... „Te momește în vîrteje"... „Ca să nu-ndrăgești nimica / Tu rămîi la toate rece." în *Dintre sute de catarge* : „De-i goni fie norocul, / Fie idealurile, / Te urmează în tot locul / Vînturile, valurile ! / Ne-nțeles rămîne gîndul / Ce-ți străbate eînturile" etc.

Forma generală a eului folosește uneori și persoana întîia plural a pronumelui personal. Există însă trei accepțiuni felurite ale pronumelui *noi* în lirica eminesciană. Conștiința colectivă, care stăpînește eul poetului atunci cînd vorbește despre un *noi,* înseamnă numai în cazuri cu totul rare conștiința întregii omeniri. Și încă și aceste cazuri nu sînt cu totul sigure. Cel mai răspicat este acel al ultimei strofe din *Stelele-n cer* . „Nu e păcat / Ca să se lepede / Clipa cea repede / Ce ni s-a dat ?" Reflecția privește condiția umană generală în numele căreia poetul vorbește întrebuințînd dativul persoanei întîia plural. Cît despre strofa finală a poeziei *La steaua...* lucrurile nu sînt tot atît de limpezi. Cînd poetul vorbește de „al nostru dor" sau de „Lumina strînsului amor / (care) Ne urmărește încă", nu este deloc sigur că acest *noi, ne,* exprimă conștiința unui eu general sau pe aceea a unei colectivități duale, a unei perechi de îndrăigostiți. Critica literară poate să se întrebe dacă *La steaua...* este un cîntec de dragoste sau o meditație. Oricît de nelămurită ar rămînea intenția poetului nu este mai puțin sigur că înțeleasă în ultimul fel poezia se îmbogățește cu un ecou mai amplu și mai adînc.

în afară de cazurile în care *noi* indică un eu general, persoana întîia plural a pronumelui personal are alte două funcți-

uni discernabile. Generalizînd, se poate spune că pe cînd eul general este o entitate metafizică impersonală, eul colectiv semnificat prin *noi* este o realitate istorică şi determinată. Prin eul general al poetului se exprimă conştiinţa întregii umanităţi, prin colectivul *noi se* exprimă o parte a ei. O parte mai mult sau mai puţin întinsă a generaţiei contemporane în *Epigonii:* „Iară noi ? noi, epigonii ?... Simţiri reci, harfe zdrobite", sau a neamului : „De la Turnu-n Dorohoi / Curg duşmanii în puhoi / Şi s-aşează pe la noi" etc. Mult mai des însă pronumele *noi* indică colectivul dual, perechea îndrăgostiţilor, ca în *Povestea codrului* : „Hai şi noi la craiul, dragă, / Şi să fim din nou copii, / Ca norocul şi iubirea / Să ne pară jucării", sau cu o întrebuinţare răzleaţă în *Sara pe deal :* „Ne-om răzima capetele unul de altul / Şi surîzînd vom adormi sub înaltul, / Vechiul saleîm..." ; în *Floare albastră* : „Şi te-ai dus, dulce minune, / Ş-a murit iubirea noastră" ; în *Dorinţa :* „Vom visa un vis ferice / îngîna-ne-vor c-un cînt" ; în *Lasă-ţi lumea :* „Tîinguiosul bucium sună / L-aseultăim cu-atîta drag" etc. Relativa frecvenţă a colectivului dual în lirica lui Eminescu face din el un poet al dragostei fericite, împăcate.

Desigur nu toate poeziile lui Eminescu manifestă o singură formă a eului, după cum nu toate conţin o singură atitudine a iui. Adeseori, în aceeaşi bucată, poetul execută trecerea de la o formă a eului la alta, şi unele din efectele lui lirice cele mai puternice sînt produsele acestei substituiri, însoţite uneori de o schimbare a timpului verbal. Astfel în *Sara pe deal* întreaga poezie este menţinută în forma individuală a eului şi la prezentul indicativului pînă la penultima strofă, unde se produce trecerea către colectivul dual şi viitorul indicativului : „Lîngă saleîm sta-vom noi noaptea întreagă, / Ore întregi spune-ţi-voi cît îmi eşti dragă". Prin această variare a formelor poezia se îmbogăţeşte cu o atmosferă de visare şi năzuinţă care alcătuieşte farmecul ei pătrunzător, în *De cîte ori, iubito* mişcarea este contrarie. Bucata este ţinută în forma colectivului dual pînă la penultimul vers inclusiv: „Suntem tot mai departe deolaltă amîndoi", după care intervine brusc forma eului individual : „Din ce în ce mai singur mă-ntunee şi îngheţ". Efectul este cu totul opus varierii formelor în *Sara pe deal.* Acolo acordul final sugera visul şi aspiraţia. Aci ne întîmpină deşteptarea şi dezamăgirea. Un efect

deosebit aflăm în *Lasă-ţi lumea...* Poezia porneşte şi se menţine un timp în forma eului individual: „Lasă-ţi lumea ta uitată, / Mi te dă cu totul mie"... „Vin cu mine, rătăceşte..." etc. Viitorul indicativului i se asociază : „Nu zi ba de te-oi cuprinde", în strofa,a cincea se produce trecerea către prezentul indicativului şi forma colectivului dual : „Tînguiosul bucium sună, / L-ascultăm cu-atîta drag." Variarea formelor sugera mai sus speranţa sau dezamăgirea. Acelaşi procedeu sugerează acum accentul împlinirii, al fericirii nemijlocite ^i depline.

Un efect interesant provine din combinarea formei individuale a eului cu forma lui generală în primele versuri ale *Scrisorii I.* Poema porneşte în cadrul limitat al eului individual : „Cînd cu gene ostenite sara suflu-n luminare". în versurile următoare se instaurează însă eul general (exprimat mai întîi prin punerea verbului la persoana a doua singular, apoi la persoana întîia plural), şi efectul este al unei subite îndepărtări a limitelor, a unei solemne extinderi a cadrului. Luna, ne spune poetul, răspîndeşte văpaia ei şi „Ea din noaptea amintirii o vecie-ntreagă scoate / De dureri, pe care însă le simţim ca-n vis pe toate". Nimeni nu poate trece cu vederea impresionantul efect pe care îl obţine Eminescu prin simpla trecere de la persoana întîia singulară la persoana întîia plurală, în primele şase versuri ale *Scrisorii I.*

Judecată după simpla frecvenţă a cazurilor se poate spune că lirica lui Eminescu este mai ales a eului individual. Cel mai mare număr al poeziilor sale cade sub această categorie. Dar după cum, deşi a adoptat uneori forma liricii mascate şi a rolurilor, Eminescu rămîne în cele mai multe producţii ale sale un reprezentant al liricii personale, tot astfel confesiunea sa se menţine în cadrul eului individual, deşi nici celelalte varietăţi ale eului nu sînt absente din lirica lui. Există de altfel o anumită afinitate între lirica personală şi forma individuală a eului, nu însă o legătură indisolubilă. Spovedindu-se, poetul poate adeseori să extindă eul său pînă la limitele unei perechi, ale unei colectivităţi mai întinse sau pînă la condiţia umană generală. Este ceea ce face şi Eminescu de mai multe ori, obţinînd, cum am arătat, unele din efectele cele mai puternice ale lirismului său. Din această pricină, deşi categoria poeziei de intimitate este cea mai larg reprezentată în opera lui, Eminescu sparge cadrele intimismului în momentele lui cele mai bune şi atinge forme mai cuprinzătoare ale

eului. Prin adoptarea măştii, Eminescu cobora mai adînc în sine. Prin trecerea către eul colectiv sau către eul general, poetul ajunge la expresia unor sentimente mai vaste.

Este sigur că prin analiza atitudinilor şi formelor eului, metodă destul de rar întrebuinţată, dar care face parte din rîndul celor mai productive mijloace de caracterizare literară, operele poeţilor ajung să ne destăinuiască ceva din oiisteirul lor cel mai delicat.

193 9

STRUCTURA MOTIVULUI ÎN POEZIA LUI EMINESCU : „O, MAMĂ..."

în 1930 scriam în studiul meu despre *Poezia lui Eminescu* următoarele rînduri relative la bucata *O, mamă...,* pe care o comparam cu *Der Seelenkranke* a lui N. Lenau : „Motivul aspiraţiei către mîngîierile materne, sorbite dincolo de prăpastia mormîntului, revine şi în poezia *O, mamă...,* una dintre cele mai frumoase pe care Eminescu le-a scris. Dar cu cît mai aspru este accentul deznădejdii la Lenau, cu atît mai dulce este la Eminescu, topit în acel ritm legănător al naturii, care alcătuieşte armonia întregii bucăţi. Poezia *O, mamă...* are această importanţă capitală în opera lui Eminescu că ea împreună şi topeşte laolaltă sentimentul său îndurerat de viaţă cu armonia naturii care îl alină."

Reflecţiile acestea lasă să se înţeleagă că întreaga poezie se adresează mamei. împrejurarea nu se poate impune însă dintr-o dată cititorului. Poezia este de obicei înţeleasa ca întregindu-se din două momente, unul cristalizat în jurul amintirii mamei; celălalt, în jurul reprezentării iubitei. Pentru această interpretare există desigur argumente de text a căror valoare o recunosc cu toată sinceritatea nu pentru a mi le însuşi în întregime, ci pentru a pune în evidenţă toată dificultatea problemei. Poetul introduce în versul 7 vocativul : „iubito". Dar oare acest vocativ nu poate fi adresat şi unei mame sau oricărei alte fiinţe cuprinse în cercul afecţiunii noastre ? Mai greu atîrnă în cumpănă constatarea că poezia se adresează în prima strofă mamei moarte, încît, în strofa a doua şi a treia, exprimarea dorinţei de a i se sădi la mormînt o ramură de

tei sau aceea de a împărţi odihna mormîntului cu altcineva nu pot fi adresate decît unei fiinţe vii. Argumentului de text i se asociază unul istoric. Poezia poartă în unul din cele două manuscrise păstrate data de 1 ianuarie 188C Ea apare în *Convorbiri literare* în numărul de la 1 aprilie a aceluiaşi an. Raluca Eminovici, mama poetului, murise însă în 1876, încît nu este posibil ca versurile care îi sînt dedicate să conţină expresia unor dorinţe care nu pot fi formulate decît cu referire la o persoană în viaţă. Poezia *O, mamă...* ar conţine deci două invocaţii, una adresată mamei moarte, cealaltă — iubitei. Poetul se reculege lîngă mormîntul mamei sale şi, cuprins de presimţirea propriului său sfîrşit, cere iubitei să-i străjuiască mormîntul cu un tei sau, în împrejurarea dispariţiei lor simultane, să împartă cu el mormîntul în mijlocul armoniei legănătoare a naturii eterne.

Şi totuşi poezia este învăluită într-o umbră care ne împiedică să distingem limpede între planuri care ne îndeamnă mai degrabă să le confundăm. Un argument de structură se impune cu destulă putere îndoitei constatări istorice şi de text pe care am amintit-o mai sus. întreaga structură a bucăţii este organizată în formele unei simetrii perfecte. Ea conţine trei strofe de cîte şase versuri încheiate cu cîte un vers care, cu toate uşoarele lui modificări succesive, reprezintă un refren. în fiecare din aceste trei versuri-refrene apare cîte un pronume personal : *tu, eu, noi:* „Mereu se vor tot bate, tu vei dormi mereu..." „Mereu va creşte umbra-i, eu voi dormi mereu..." „Mereu va iplînge apa, noi vom dormi mereu..." Dar dacă prima strofă se adresează mamei, în timp ce ultimele două se adresează iubitei, atunci pronumele *noi* din ultimul refren n-ar mai fi sinteza lui *tu* şi *eu* din refrenele anterioare. Simetria aparentă a bucăţii ar (fi stricata. Puternica unitate (de atmosferă a întregii poezii n-ar corespunde fondului imai adînc ai inspiraţiei. Argumentul acesta cred că trebuie să primeze. Simetria desăvîrişită, despre caire am vorbit imai sus, ar fi mai degrabă un efect exterior pe care analiza logică a textului ar denunţa-o ca atare.

Instinctul poetic al lui Eminescu nu s-a putut însă înşela într-atîta. Dacă poetul ar fi dorit să separe categoric între imaginea mamei şi a iubitei el ar fi dat operei sale *o* organizaţie duală şi ar fi introdus un element de articulaţie care să marcheze contrastul. Dacă el n-a făcut-o lucrul se datoreşte, desigur, faptului că peste tot continuă să se adreseze într-o

intenţie mai îndepărtată mamei. în imaginea iubitei, care i se prezintă la un moment dat, el nu încetează să întrezărească pe femeia ale cărei mîngîieri legănătoare prefigurau, în copilăria lui, toate armoniile odihnitoare ale naturii, toate vrăjile cu care firea adoarme chinuitoarea conştiinţă de sine a omului, Iubita se topeşte în imaginea mamei, se asimilează cu ea, încît, adresîndu-i-se, el îi cere ceea ce numai unei mame i se poate cere : mîngîierea care odihneşte şi adoarme.

O, mamă... este un cîntec de leagăn pe care poetul, stăpînit de amintirea mamei, şi—l murmură înaintea marelui somn al morţii. Cele trei strofe sînt ca trei cadenţe de leagăn sau ca trei valuri care, bătînd în acelaşi ţărm, adîncesc aceeaşi impresie. în prima strofă — am spus-o — poetul se reculege lîngă mormîntul mamei lui. Sentimentul de singurătate morală a omului lipsit pentru totdeauna de mîngîierile materne se alină în a doua strofă îşi prin intermediul imaginii iubitei, la gîndul morţii lui înaintea fiinţei feminine, dispensatoare a mîngîierilor adormitoare. Dar cum durerea singurătăţii nu era pe deplin întrecută nici în felul acesta, poetul poposeşte în a treia ipoteză supremă, în aceea a odihnei laolaltă alături de iubita-mamă şi a somnului laolaltă în eternitate,

S-ar spune că pentru Eminescu cauza permanentă a tuturor durerilor care bîntuie condiţia fiinţei create stă în faptul individualităţii, al singurătăţii prin individualitate. Schopenhauer a pus cu multă putere în evidenţă acest adevăr. Eliberarea de durere este, în concepţia multor religii, eliberarea de individualitate, integrarea acelei unităţi din care, spre blestemul nostru, ne-am desprins cîndva. Pătruns de spiritul filozofiei lui Schopenhauer şi al vechilor religii quietiste, mai cu seamă a budismului, Eminescu străbate toate aceste trepte ale dialecticii durerii şi ale mîntuirii. Faldurile bogate ale poeziei lui se desfăşoară pe această scară.

în bucata de care ne ocupăm aspiraţia către mîntuirea din durere ia forma dorinţei de a integra unitatea maternă şi, prin aceasta, pe aceea a naturii. Chipul iubitei trece, fără îndoială, prin toate acestea, dar numai întrucît prin ea, şi dincolo de ea, poetul regăseşte pe al mamei. Căci există două feluri de iubiri : una, în care legătura cu femeia ia pentru bărbat forma dorinţei de a procrea, de a dezvolta germeni noi de viaţă, şi alta în care el rîvneşte a-şi reface mediul cald şi protector al copilăriei lui. în această din urmă formă femeia este iubită

pentru tot ceea ce poate **fi** matern în fiinţa ei. Pe o astfel de linie **şi** mai departe, pînă în inima unei regiuni metafizice, Eminescu asimilează imaginea mamei cu a iubitei şi îndreaptă către aceasta din urmă aspiraţii care ating fiinţa eternă a mamei. Dificultăţile unei astfel de interpretări pot fi numai iogice, dar nu şi psihologice. **Şi** în buna ştiinţă a acestui lucru Eminescu pune în titlul poeziei sale cuvîntul „mamă", adică acela care este esenţial pentru întreaga poezie.

Cît cîntăreau de altfel dificultăţile înţelegerii logice pentru Eminescu o ştim din interesantele *Amintiri de la „Junimea" din laşi* (I, p. 58) ale lui Gh. Panu. Într-una din şedinţele „Junimii", Samson Bodnărescu citise o compoziţie obscură pe care asistenţa o primise cu perplexitate. Era vorba acolo de un bătrîn asupra identităţii căruia nu se putea stabili acordul. Era oare bătrînul un simbol al zeului Cronos ? Trebuia el înţeles în altfel ? „Bătrînul este indiferent — observă la rîndul lui Eminescu — rolul lui este indiferent, poetul a găsit prin acest bătrîn să facă nişte versuri **îşi** să pună într-însele o parte a imaginaţiei sale. Ce voiţi mai mult ? O poezie nu trebuie înţeleasă în totul, continuu, căci dacă toţijbucherii de la şcoală o înţeleg, atunci nu mai este poezie." Să nu cădem deci în erorile pe care Eminescu însuşi ştia să le divulge cu atîta putere, admiţînd ca relaţiile logice isă ne ascundă adîncurile, poate mai obscure, dar calde şi fecunde ale acestei poezii.

Este destul de ciudat cum s-a putut resimţi în poezia pe care o comentăm ceva ca „sentimentul mîngîietor al legării de lume prin cele două simboluri ale naşterii şi procreaţiei : mama şi femeia iubită" (G. Călinescu, *Opera lui Mihail Eminescu,* V, p. 141). *O, mamă...* nu este un cîntec al vieţii, *ci* al ostenelii de viaţă şi al morţii. Iubirea femeii nu indică aci un sens activ şi progresiv, ci unul quietiv şi regresiv. Poetul nu se concentrează asupra imaginii femeii iubite pentru a lega asociaţia creatoare de viaţă nouă, ci pentru a afla mîntuirea din zbucium, ceea ce îi permite să regăsească pe mamă în iubită. Astfel de simţiri şi asimilări de felul acesta au urmărit adeseori pe poeţi. Criticul francez Albert Thibaudet *(Interieurs,* 1924, p. 37) le-a identificat în inspiraţia lui Baudelaire atunci cînd a notat la sfîrşitul unei frumoase demonstraţii : „Forma superioară şi pură a iubirii va lua totdeauna pentru el o «figură maternă»."

Dar despre adevărul interpretării pe care o propunem, căpătăm noi dovezi atunci cînd situăm bucata în discuţie în seria ei cronologică şi sufletească. In această privinţă, oricine poate observa că O, *mamă...* face parte, din acelaşi ciclu de inspiraţii cu *Mai am un singur dor* şi cele trei variante succesive aduse ia cunoştinţa publică prin ediţia lui Titu Maiorescu. Toate aceste poezii sînt deopotrivă cîntece ale năzuinţei către odihna prin moarte. Elementele figuraţiei şi ale sugestiei sînt în cea mai mare parte comune. Aceleaşi glasuri ritmice şi adormitoare ale naturii, cîntecele apei şi ale vîntului se fac auzite în aceste poezii deopotrivă. „Teiul sfînt" nu lipseşte în nici una din ele. Pînă la un anumit punct is-ar putea spune că *O, mamă...* este a cincea versiune cunoscută a poeziei *Mai am. un singur dor.* Din ediţia critică a lui Constantin Botez (Cultura naţională, 1933) aflăm că nici unul din manuscrisele variantelor propriuzise ale bucăţii *Mai am un singur dor* nu este datat,

Dar dacă ţinem seama de faptul că una din aceste variante manuscrise, şi anume aceea înregistrată la Academia Română sub cota 2276, I, 40 r. (Botez, p. 510), poartă titlul *Dorinţa unui dac* sîntem atunci înclinaţi a crede că redactarea ei este anterioară momentului în care apare poezia cu titlul asemănător : *Rugăciunea unui dac,* în *Convorbiri literare* de la 1 septembrie 1879. *Rugăciunea unui dac* este, la rîndul ei, un fragment desprins din poema mai întinsă *Gemenii,* existentă în mai multe manuscrise, dintre care unul este datat din dec. 1875-iulie 1877. Din această vastă poemă, publicată pentru întîia oară de N. Hodoş în 1902, unele versuri au trecut în *Scrisoarea I,* altele în *Scrisoarea III* şi în *S-a dus amorul.* De acolo s-a desprins, împreună cu *Rugăciunea unui dac,* dacă nu în formele ei proprii, cel puţin în ideea ei germinativă, bucata *Mai am un singur dor,* pe care Eminescu s-a gîndit un moment s-o intituleze *Dorinţa unui dac.* Cînd, aşadar, în 1880 Eminescu ajunge să scrie şi să publice *O, mamă...* este limpede că el dădea o formă definitivă unor gînduri şi simţiri care îl stăpîneau poate de mai mulţi ani, de la data manuscrisuluimatcă al *Gemenilor,* şi în tot cazul de cîteva luni, adică din momentul în care *Rugăciunea* sau *Dorinţa unui dac* erau încă titluri disponibile. Cum însă între timp se produsese evenimentul real al dispariţiei Ralucăi Eminovici, sîntem înclinaţi a crede că lui i se datoresc nu numai cristalizările din

O, mamă..., clar **şi** acele din *Mai am un singur dor.* Şi ca o dovadă că lucrurile au putut sta aişa este faptul că în manuscrisul variantei amintite se găseşte o ultimă strofă la care Eminescu a renunţat pînă la urmă, dar care prin amintirea părinţilor **şi** prin asocierea acestora cu gîndul propriei morţi conţine ca o indicaţie despre ceea ce trebuia să devină, cîţiva ani sau cîteva luni mai tîrziu, *O, mamă...* Iată sfîrşitul acestei variante :

Lucească-n preajma mea
Lumine din dealuri
Izbind mă vor cînta
Eternele valuri.

Ş-acei luceferi sfinţi
Ce tremură-n cetini
Cum n-o să am părinţi
Să-mi fie prieteni.

Unul din exerciţiile cele mai pasionante în studiul psihologiei creaţiei este urmărirea chipului în care se dezvoltă invenţia unei opere. Studiul variantelor poate aduce în această privinţă concluzii revelatoare. Uneori asistăm cum în succesiunea mai multor variante apare cîte un motiv pe care forma definitivă a operei nu-l reţine pînă la urmă, dar care se constituie ca centrul de grupare al unei opere noi. Este ceea ce am numit în *Estetica* mea (ed. Il-a, p. 343) *dezvoltarea prin bifurcare* **şi** este ceea ce s-a întîmplat în împrejurările pe care le urmărim aici. Din cele douăsprezece manuscrise reproduse de ediţia lui C. Botez **şi** care constituie materialul de încercări al variantei publicată de Maiorescu în rîndul al patrulea, trei alte manuscrise, în afară de acela citat mai sus, reţin în forme deosebite versurile finale conţinînd amintirea părinţilor. Este vorba de mss. 2276, I, 39 r., 2262, 211 r., 2260, 67 r., 269, 7 r. clasificate de Botez sub nr. III, V, VIII. în toate apare plîngerea lipsei părinţilor sau mîngîierea regăsirii lor în luceferii care îi străjuiesc mormîntul. Evocîndu-i pe aceştia din urmă poetul exprimă în două rînduri numai nădejdea de a afla în ei prezenţa mîngîietoare a părinţilor. în alte două **daţi,** el dă glas speranţei de a afla în luceferi odată cu părinţii pe prieteni :

Şi-acei luceferi sfinţi
Ce tremură-n cetini
Mi-ar fi ca dulci părinţi,
Ca gingaşi prieteni.

Asimilarea părinţilor cu prietenii este un rezultat cîştigat în aceste versuri finale şi de care, în curînd, urma să se ţină seama. Pentru a ajunge la cristalizări noi nu era nevoie decît de particularizarea noţiunilor de „părinţi" şi de „prieteni". Este ceea ce se întîmplă în *O, mamă...* unde părinţii sînt înlocuiţi prin mamă, şi prietenii prin iubită. Pînă a ajunge însă la dezvoltarea motivului acestei asimilări dintre iubită şi mamă, care alcătuieşte planul adînc şi umbrit, dar acela din care emană vraja însăşi a bucăţii studiate aici, el încearcă o ipoteză care nu reuşeşte, dar care poate fi considerată drept faza de tranziţie dintre *Mai am un singur dor* şi *O, mamă...* Este vorba de ms. 2276, 41 r., reprodus de Botez la p. 516, de unde îl citez :

Cînd voi numai s-aud
Cîntare de bucium
Să uit al vieţii crud
Şi repede zbucium

Spre tine să mă-ntorn
Lumină de lună
Şi dulce glas de corn
S-aud că răsună.

Iar tu, iubita mea,
Văzîndu-mă v&şted
Tu nu îngenunchi
Nu mă plînge la creştet
Din tei un ram îmi ia
Ci care-i mai veşted

La capu-mi să-l îngropi
Iubito, aice.
Din ochii tăi doi stropi
Asupră-i să pice

Simţind cum teiul meu
Asupră-mi umbreşte
Eu voi dormi mereu,
Mereu el va creşte.

Pe mare auzi-voi vînt
Pe munte talanga,
Deasupră-mi teiul sfînt
Să-şi scuture creanga,

Să simt cum trupul meu
Crescînd îl umbreşte.
Eu voi dormi mereu,
Mereu el va creşte.

Şi-n visurile adînci
Lipsite de zbuchim
Mi-a' răsuna din stînci
Cîntare de bucium.

Caracteristica acestei variante este că ea găseşte motivul sădirii teiului de către iubită *şi* al creşterii luL Noul motiv va fi înglobat în ceea ce trebuia să devină *O, mamă...*

Cred că această variantă este ulterioară celorlalte variante amintite, deoarece nici una din ele nu conţine ceva asemănător, iar Eminescu, după cum ne îndreptăţeşte să credem studiul tuturor manuscriselor sale, nu abandona niciodată sugestiile preţioase care i se prezentau ^ în timpul lucrului. Aşa fiind, îndată ce o notează, poetului i se deschideau în faţă două drumuri : unul care ar fi condus la dezvoltarea exclusivă a motivului iubitei sădind teiul, şi altul care l-ar fi determinat să utilizeze acest motiv împreună cu acela mai vechi al asimilării părinţilor cu prietenii. Eminescu alege această din urmă cale. Produsul străbaterii ei este poezia O, *mamă...*

Studiul genezei ei ne îndreptăţeşte să conchidem că acel amestec de planuri care ne împiedică să distingem limpede între imaginea mamei şi a iubitei[1] nu este efectul întîmplător

[1] „Obscuritatea" lui Eminescu în această poezie, sprijinind caracterizarea lui ca un „poet dificil", a fost observată şi de d-l Vladimir Streinu în *Revista Fundaţiilor regale* (înr. 8, august 1939).

al unui moment izolat şi nici al unei scăderi a poetului care n-ar fi izbutit să-şi domine şi să-şi organizeze materialul, ci produsul îndelung pregătit al unei frămîntări de gînduri, ajunsă în cele din urmă la forma exprimării ei cea mai potrivită, care este o formă umbrită.

Este posibil ca dialectica însăşi a motivelor amintite, ca şi influenţa anumitor izvoare străine să-l fi împins pe Eminescu în această direcţie. Poezia *O, mamă...,* ca şi *Mai am un singur dor* fac parte dintr-un ciclu tematic larg reprezentat în toate literaturile europene, de cînd poeţii Young şi Hervey l-au introdus în literatura engleză pe la mijlocul veacului al XVIII-lea. Nu ne gîndim a întreprinde aici istoricul acestei teme. A făcut-o, cu bogate referinţe prin principalele literaturi moderne de la iniţiatorii ei în Anglia, de la *Nopţile* lui Young şi *Meditaţiile printre morminte* ale lui Hervey pînă la poema *Dei Sepoieri* a lui Foscolo, eruditul comparatist, d-l P. Van Tieghem în lucrarea *La poesie de la nuit et des tombeaux en Europe au XVHI-e siecle,* 1921. Sînt în *Mai am un singur dor* unele accente care apar în toată filogeneza motivului, ca de pildă refuzul „pompei şi al flamurilor".

In general însă motivul ia la quasiunanimitatea autorilor analizaţi de Van Tieghem forma meditaţiei filozofice asupra nimicniciei vieţii şi a majestăţii morţii nivelatoare, în timp ce Eminescu extrage substanţa lui curat lirică, înfăţişîndu-l în echivalenţele lui de sensibilitate. Cînd tema reapare în Germania, în lungul poem *Einsamkeiten,* publicat în 1760, după moartea autorului uitat de atunci, tînărul poet J. Fr. von Cronegh, o anumită mişcare a debitului poetic aminteşte la un moment dat destul de curios pe Eminescu. Poetul evocînd pe mama sa moartă i se adresează cu aceste cuvinte : „Dormi ? Nu, tu nu dormi. Mă priveşti din înălţimea norilor strălucitori ; asculţi plîngerea mea... Da, tu trăieşti •— şi eu am murit..."

N-am putut găsi textul german al poemei lui Cronegh, pe care de altfel nimic nu ne poate face să presupunem că Eminescu îl va fi cunoscut, dar trecerea patetică de la evocarea mamei moarte la ipoteza că ea este încă în viaţă şi că poetul este mort ne duce destul de aproape de articulaţia strofei întîia cu cea de a doua în bucata lui Eminescu. Deznădejdea găseşte uneori o astfel de substituire a persoanelor, încît apropierea

semnalată s-a putut produce în afară de orice înrîurire directă. Apoi, apropierea pare destul de vagă dacă ne gîndim că, după înțelesurile lor limitate, cele două strofe eminesciene se adresează cîte unei alte persoane. Dar dacă, într-un înțeles mai adînc, cele două persoane se întrunesc într-un anumit punct de coincidență, asemănarea cu Cronegh capătă oarecare consistență.

Cercetarea lui Van Tieghem se opreşte în pragul veacului al XlX-lea. Dar tocmai în cuprinsul acestui veac întîmpinăm realizările poetice cu care opera lui Eminescu poate fi asociată nu numai pentru a stabili unele influenţe posibile, dar şi pentru a delimita mai bine originalitatea, sunetul propriu al inspirației poetului nostru.

Motivul meditației în fața unui mormînt pînă în clipa iluziei că locuitorul lui este viu, iar poetul este mort revine în poezia lui Lenau : *An die Ersehnte,* pe care Eminescu a cunoscut-o cu siguranţă. Poetul priveşte mormîntul iubitei şi dorul lui o conjugă zadarnic să apară. O vagă bănuială se insinuează în sufletul lui : „Iubita nu s-a născut încă". Orele vesele ale tovărăşiei lor dorm printre umbrele viitorului. Dar una din aceste ore o va conduce pe sub răcoarea cipreşilor, lîngă mormîntul uitat şi acoperit de muşchi al poetului, şi în timp ce spiritul şi pulberea vor năzui să se unească, iubita, tainic mişcată, se va opri din mersul ei şi va plînge :

Umsonst! du bist aug immer mir verloren !
Laut rufend in den dunkeln Wald des Lebens
Hat ohne Rast die Sehnsucht dich beschworen ;
Ihr Ruj durchklang die Einsamkeiț vergebens.

Tief ist mein Herz erkrankt an einer Ahnung,
Von der ich nimmer wohl gene sen werde,
Es fliistert mir mein Herz die triibe Mahnung :
,,Noch ist sie nicht geboren dieser Erde !

Die Stunden, die mit frohen Wandersăngen
Die waâhen einst durchs Erdenthal geleiten,
Sie schlummern in der Zukunft Schattengăngen
Bei ihrer Biirde noch von Seligkeiten ;

Von Seligkeiten, die mit leichten Handen
Die wachen einst entgegenstreun allen,

An welche sie die schbne Gunst verschwenden,
Mit ihrer Kdnigin vo'beizuwallen.

Die eine aber von den Schlăferinen
Wird locken sie zur Kuhle von Cypressen
Und fuhren sie, versenkt in stilles Sinnen,
An deinen Hugei, moosig und vergessen.

Dann irrt dein Geist um deine Asche bange,
Dann zittern Geist und Staub, sich zu vereinen ;
Das Mădchen aber wird am Grabeshange,
Geheim ergriffen, stille stehn — und weinen"

Să denumim motivul şi termenul lui propriu. Este motivul *palingeneziei,* adică al revenirii, adevărate sau închipuite, din moartea reală sau aparentă. Sfera lui este desigur mai întinsă. Bucățile lui Cronegh şi Lenau sînt, în cadrul lui, numai două verigi dintr-un lanţ mai general. Motivul palingeneziei se asociază la ambii poeţi cu acel al închipuirii morţii proprii, destul de răspîndit şi el în literatură. Mama la Cronegh, iubita la Lenau revin în resurecţia palingenezică, în timp ce poetul se închipuie mort, şi această răsturnare a situațiilor, pe care, după cum am spus-o, jdeznădăijdea o născoceşte uneori, îi mîngîie de durerile singurătății.

Amîndouă motivele reapar şi la Eminescu, numai că, între ele, poetul introduce pe acel al asimilării iubitei cu mama, ceea ce îi permite să curețe motivul palingenezie de ceea ce este asprime macabră sau tensiune supranaturală în obişnuita lui folosință. Mama reînvie în ființa iubitei pentru poetul închipuindu-se mort, şi această împrejurare îi permite să umanizeze gîndul palingenezie, să-l îndulcească în forma regăsirii mîmgîierilor materne în acele ale iubitei plîngînd la mormîntul lui şi al somnului lor de-a pururi laolaltă. Abia acum ni se lămureşte adevărata structură a motivului la Eminescu. între palingenezia mamei şi moartea proprie se introduce prezenţa iubitei prin care învierea mamei nu mai este un fapt mai presus de fire. Astfel, cînd citim poezia lui Eminescu după aceea a lui Lenau avem impresia că revenim într-o sferă de sentimente mai fireşti, pe terenul unei psihologii mai umane.

Aceeaşi este impresia noastră atunci cînd alăturăm bucata lui Eminescu de alte producţii ale motivului sepulcral. Astfel,

în *Der Seelenkranke* a lui Lenau, amintită la începutul acestui articol, poetul, după ce mărturiseşte durerile care îl rod, cheamă, dincolo de separaţia mormîntului, amintirea protectoare a mamei :

Ich trag im Herzen eine tiefe Wunde
Und will sie stumm bis an mein Ende tragen ;
Ich fiihl ihr rastlos immer tiefes Nagen
Und wie das Leben bricht von Stund'zu St unde.

Nur eine weiss ich, der ich meine Kunde
Vertrauefn modhte und ihr alles sagen ;
Konnf ich an ihrem Halse schulchzend klagen !
Die eine aber liegt verscharrt im Grunde.

O, Mutter, komm, lass dich mein Flehn bewegen !,
Wenn deine Liebe noch in Tode wacht
Und wenn du darfst, wie einst, dein Kind noch pflegen :
So lass mich bald aus diesem Leben scheiden,
Ich sehne mich nach einer stillen Nacht,
O, hilf dem Schmerz, dein miides Kind entkleiden.

Gîndul însoţirii cu mama, dincolo de abisul mormîntului, apropie numai pînă la un punct poezia lui Lenau cu aceea a lui Eminescu. Căci pe cînd, la acesta din urmă, mama defunctă pare a-l chema pe poet, la Lenau poetul adresează mamei invocaţia lui deznădăjduită. Este în aceasta accentul unei^dureri profunde şi fără leac, în timp ce la Eminescu ne găsim în momentul următor al dezvoltării sentimentului, în acela al mîngîierii cîştigate odată cu viziunea firii eterne în ritmurile şi înfloririle ei, o viziune care alină în el toate suferinţele vremelniciei.

Interesant este de remarcat că alţi doi poeţi care au tratat deopotrivă motivul regăsirii dincolo de moarte a unei fiinţe iubite, romanticul grec Parashos (1868) şi Charles Baudelaire, n-au înaintat pînă la momentul mîngîierii. Poezia lui Ahil Parashos, tradusă de Al. Macedonski în *Literatorul* din 1884 sub titlul *Dorinţa,* dă glas năzuinţei cîntăreţului de a se însoţi cu tatăl lui mort, dar nu pentru a cuceri el însuşi alinarea, ci pentru a o dărui părintelui defunct, presupus a suferi în mormînt chinurile cumplite ale singurătăţii. Am reprodus

această poezie în primul volum al *Operelor* lui Macedonski. Iat-o aci încă o dată :

Aş vrea să pot deschide al tată-meu mormînt,
Cu unghiile mele să sap acel pămînt,
Din noaptea fără lună coşciugul să i-l scot,
Şi mut de-nfiorare să văd cu ce cruzime
Schimbatu-l-a ţărîna şi recea-ntunecime.
Iar corpul său în braţe strîngmdu-i-l, — să pot
S-alătur de acela din care mă născui
Şi capul meu de capur-i şi pieptul meu de-al lui.

Aş vrea să fiu o pînză să pot să-l învelesc,
O perină pe care cu drag să-l odihnesc.
Al anilor săi tineri frumos şi dulce vis
Ca-n somnul veciniciei să-l fac să mai zîmbească,
Sau binecuvîntarea din buza părintească.
In care se coprinde un cer întredeschis.
Sau facerea de bine ce-n juru-i răspîndea,
Sau ruga suferinţei pe care o-ndulcea.

Aş vrea să fiu chiar cerul cu soarele cel cald
Şi-n mine să port raiul ca-n raza mea să-l scald.
Un nor pentru a-l duce molatic şi uşor,
In păru-i de zăpadă o stea licăritoare,
Pe buzele lui vineţi carminul dintr-o floare,
Un înger, orişiunde spre a-i fi însoţitor,
Şi-n sufletu-i ce, poate, suspină dureros,
Zîmbirea mingiioasă a maicii lui Cristos.

Să fiu pînă şi crucea ce-i este la mormînt,
Să fiu pînă şi roua ce pică pe pămînt,
Saleîm, răchită, plută, sub mine să-l umbresc,
Să fiu orice» în fine, ca singur să nu fie,
O pasăre, o şoaptă, un sunet de armonie,
O floare — împrejuru-i parfum să răspîndesc,
Mormîntul ce năuntru îl ţine adîncit
Şi pînă şi coşciugul crăpat şi mucezit.

La Parashos, deci, dorinţa însoţirii cu tatăl mort, pornind de la detaliul lugubru, capabil să explice interesul lui Macedonski, se eliberează într-o viziune magică în care toţ ce

este delicat, pur şi sărbătoresc, pe pămînt şi în cer, este chemat să ia parte la consolarea tatălui ! Viziunea poetului este un delir înflorit al durerii, şi nu o adevărată consolare. într-acestea Baudelaire, obsedat de amintirea bunei servitoare care i-a străjuit copilăria [1] îşi închipuie mai întîi detaliile crude ale descompunerii, apoi revenirea moartei în cadrul lui realist-domestic, ca un simbol al remuşcării neogoite :

La servante au grand coeur dorit vous etiez jalouse
Et qui dort son sommeil sous une humble pelouse,
Nous devrions pourtant lui porter quelques fleurs.
Les morts, les pauvres morts, ont de grandes douleurs,
Et quand Octobre souffle, emondeur des vieux arbres,
Son vent melancolique â Ventour de leurs marbres,
Certes, ils doivent trouver les vivants bien ingrats,
De dormir, comme ils font, chaudement dans leur draps,
Tandis que, devores de noires sbngeries,
Sans compagnons de Ut, sans bonnes causeries,
Vieux squellettes geles travailles par le ver,
Ils sentent s'egoutter les neiges de Vhiver
Et le siecle couler, sans qu'amis, ni familie
Remplacent les lambeaux qui pendent a leur grille.
Lorsque la buche siffie et chante, si le soir
Calme, dans le fauteuil je la voyais s'asseoir,
Si, par une nuit bleue et froide de decembre,
je la trouvais tapie en un coin de ma chambre,
Grave et venant du fond de son Ut eternei
Couver Venfant grandi de son oeil maternei,
Que pourrais-je repondre a cette âme pieuse,
Voyant tomber des pleurs de sa paupiere creuse ?

Faţă de romantismul-magic al lui Parashos şi faţă de realismul lui Baudelaire, Eminescu reprezintă în tratarea unui motiv netăgăduit asemănător o spiţă din marele ciclu tematic al poeziei sepulcrale europene, atitudinea unui sentiment dureros, dar echilibrat, cîştigînd pînă la urmă consolarea şi seninătatea în contemplarea ritmurilor eterne ale firii. Regăsim în acestea însăşi atitudinea românească faţă de moarte, prin care poezia *O, mamă...* se înrudeşte cu *Mioriţa* poetului popular. Dar pentru a înţelege mai bine aceste afinităţi erau necesare, m cadrul similitudinilor, contrastele pe care le stabileşte comparaţia cu prelucrarea aceluiaşi motiv în alte literaturi. Hxarea poeziei lui Eminescu în dezvoltarea universală a motivului poate fi astfel privită ca o contribuţie la psihologia romaneasca intr-un sector de mare însemnătate al reacţiunilor ei.

1942

[1] „Dădaca" — cum traduce d-l Perpessicius în frumoasa versiune românească a poeziei *La servante au grand coeur (Itinerar sentimental,* 1932, p. 105).

ALEXANDRU MACEDONSKI

Alexandru Macedonski s-a născut în Craiova, în ziua de 14 martie 1854. Familia în care a venit pe lume se lega, prin mamă, cu vechi spițe boierești ale Olteniei și, prin tată, cu oameni nobili coborîtori din lumea slavă, probabil din sudul Dunării. O legendă a acoperit multă vreme leagănul neamului lui Macedonski din partea tatălui. Lumină deplină nu se poate face nici astăzi. în *Cartea de aur,* volumul de nuvele din 1902, Macedonski lăsa să se tipărească, sub semnătura unui „discipol", informația cu desăvîrșire nesigură cum că spița poetului coboară din familia Biberstein-Rogala, care ar fi venit în Polonia de pe Rin își ar fi domnit oîndva în Lituania. Din această însemnare autorizată de poet informația a trecut în numeroase articole, ca și în prefețele volumelor postume, amenințînd să devină una din cele mai răsunătoare controverse ale istoriei literare. Trebuie spus însă că la originea acestei știri, greu de întemeiat, nu stă poetul, ci tatăl său, generalul Alexandru D. Macedonski, om merituos, dar nu lipsit de trufie, care în timpul studiilor sale la liceul din Kerson, în mijlocul unor colegi care puteau avea legături cu nobilimea imperiului, a țesut în voie la visul unei descendențe nobiliare.

Arhiva (poetului, cane mi-a stat la dispoziție în tot timpul cercetările făcute necesare de pregătirea ediției *Operelor* lui Macedonski, I-IV, 1938-1946, conține, în adevăr, acuarela unui blazon împreună cu descrierea lui în limba polonă, franceză și rusă și de pomelnicul celor 67 familii care au dreptul de a-l purta. Acest document este ieșit din pana generalului Macedonski și el este temeiul informației care, prin atîtea declarații ale poetului, a devenit unul din locurile comune ale biografiilor care i s-au consacrat.

Un cercetător conștiincios, C. Iordăchescu, a încercat sa controleze adevărul acestor aserțiuni[1]. C. Iordăchescu a consultat istoria și heraldica poloneză!. Iată concluziile sale : „Adevărul e că nici un Biberstein-Rogala sau Geiadeski nu au domnit în Lituania unde tronul, pînă la definitiva unire cu Polonia, a fost ocupat de principi din dinastia lui Gedimin. Familia Biberstein a venit în Polonia din Silezia, în veacul al Xl-lea. în *Heraldica poloneză* de H. Stupnicki, tipărită în Lemberg la 1855, pe care o am la îndemînă, se amintește o singură dată despre un Macedonski în termenii următori : «Macedonski Dimitrie a fost înscris în registrul nobilimii poloneze cu titlul de cavaler în 1613». Din această heraldică nu se vede că familia Macedonski ar avea vreo legătură de rudenie cu familia Biberstein sau cu alte familii poloneze ce aparțin la stema Rogala. Nici de antecedenții, nici de urmașii și nici de stema acestui Dimitrie Macedonski nu se mai pomenește altceva nimic, iar familia Geiadeski sau Genadeski nu există." [2]

Cercetarea ar fi putut rămîne aici, lăsînd aproape intactă ipoteza descendenței poetului din amintitul cavaler polon, dacă nu chiar din principii Biberstein și Rogala. Arhiva poetului Macedonski conține între acestea un document care îndrumează convingerea într-o direcție cu totul deosebită. Este vorba de un act original în limba rusă, emanat de la Divanul voievodatului valah și datat din București, 29 septembrie 1812, care certifică fraților Dumitru și Pavel Macedonski, cărora tocmai li se furase actele lor de familie, descendența din spița sîrbească a lui Ștefan Mincio voievod, împreună cu serviciile prețioase aduse autorității civile și armatei. [3]

Este sigur că dintre toate mărturiile pe care le avem în legătură cu originea familiei Macedonski actul acesta posedă gradul cel mai înaintat de autenticitate. Căci deși descendența din Ștefan Mincio voievod este aci obiectul unei afirmații de a doua imînă ea provine fie din cercetări conștiincioase ale

[1] *In Studii de literatura româna :* acțiuni ; îndreptat după Al. Macedonski, *Opere,* I, 1939 (n. ed.).

[2] C. Iordăchescu, *Familia poetului Al. Macedonski,* în *Adevărul literar și artistic* din 21 octombrie 1923.

[3] Vd. acest document în *Opere,* I, p. XVII-XIX.

autorității, fie din mărturia celor interesați, frații Dumitru și Pavel Macedonski, care, la data actului fiind oameni publici și bine cunoscuți, cu greu ar fi sugerat divanului informații pe care faima publică le-ar fi putut oricînd dezminți. Interesant în această privință mai este de observat că amintirea descendenții din seminția slavilor de sud n-a dispărut cu desăvîrșire din conștiința poetului, care prefera totuși să invoce fie legaturile sale cu ihoierimea oltenească, fie versiunea filiației poloneze. Astfel, puțin cunoscuta poezie a lui Macedonski : *Vînt de stepe,* apărută în *România literară,* VII, 4-5, aprilie-mai 1888 [1] conține în subtitlu însemnarea: *Cîntec al slavului de sud.* Această poezie este oarecum celula germinativă a poemei *Stepa,* în care capătă expresie definitivă aspirația către libertate, în mijlocul unei naturi infinite, vie în sufletul aceluia în care trăiau atîtea din instinctele strămoșilor.

Dacă actul reprodus în introducerea la *Opere,* I, aduce numai un început de dovadă în chestiunea originii mai îndepărtate a Maoedonskilor, el conține informații certe^asupra îndeletnicirilor și chiar asupra caracterului celor doj frați prin care familia se pregătea să intre în istoria țării. Căci Dumitru și Pavel Macedonski, care pînă în 1812 nu fuseseră decît^ militari și administratori, oameni cu întinse cunoștințe de limbi străine, harnici și destoinici, ajung în volbura evenimentelor clin 1821 să-și lege numele de fapte mai însemnate. După relatările contemporane ale lui C. Isvoranu și Mihail Cioranu, Dumitru Macedonski este acela care, împreună cu Hagi-Prodan, însoțește pe Tudor Vladimirescu cînd acesta trece Oltul pentru a răscula pe olteni. [2] Rolul lui Dumitru Macedonski în tot timpul răscoalei lui Tudor a fost dintre cele mai active. Numele său revine necontenit sub pana cronicarilor vremii. Cînd însă Tudor pedepsește cu asprime pe unele din căpeteniile nesupuse ale pandurilor săi, ordonînd executarea lui Urdăreanu, devotamentul ajutoarelor sale mai apropiate se clatină primejdios. Macedonski era cumnatul lui Urdăreanu, bunul și voinicul tînăr, cu „părul lung pînă din jos de spete'S și împrejurarea aceasta explică reacția aceluia care, împreună

[1] Vd. în *Opere,* voi. I (la Note și variante), p. 398.

[2] Asupra lui D. Macedonski și a rolului său în răscoala lui Tudor, vd. izvoarele contemporane grupate de Iorga în *Izvoare contimporane ale mișcării lui Tudor Vladimirescu.* Unele detalii în corespondența lui Tudor, publicată de E. Vîrtosu.

cu Hagi-Prodan, nu pregetă să se pună în fruntea rebelilor. Cînd, în sfîrșit, căpitanul lordache, din ordinul lui Ipsilante, îl ridică pe Tudor, pandurii se grupează pentru un moment sub comanda lui Macedonski. Fostul aghiotant al lui Tudor nu trece totuși în rîndul eteriștilor. Tabăra din Golești se desface curînd, și Dumitru Macedonski se retrage din vîrtejul evenimentelor în mijlocul cărora el ne apare ca un răzvrătit.

Dumitru Macedonski a avut doi fii, pe Mihail, care în 1862 publică un volum de versuri intitulat *Buchetul primăverii*[1], și pe Alexandru, care dezvoltă o carieră din cele mai bogate și ajunge, în cele din urmă, general și ministru de Război.

Generalul Macedonski a fost una din cele mai interesante figuri ale vieții noastre publice la mijlocul veacului trecut. Om hotărît și aspru, el răspîndește teroare în familia sa și în mijlocul soldaților pe care îi comandă. Nuvela lui Al. Macedonski, *Pe drum de poștă,* cuprinzînd amintiri personale destul de transparente, ne evocă atmosfera de tăcere încremenită a familiei în fața tiranului care o conducea cu strășnicie. Tot acolo ni se descrie și scena rebeliunii de la Tîrgu-Ocna cînd soția generalului a trebuit să se arunce între *Â* și oștenii lui răsculați. Asprimea caracterului se asociază însă la generalul Macedonski cu o minte foarte cultivată și cu o rară destoinicie profesională. întinsele cunoștințe de limbi străine aje lui Dumitru Macedonski trecuseră și la fiul său, și această tradiție poliglotă alcătuiește baza ereditară și psihologică pe care poetul Alexandru Macedonski clădește, alături de opera sa românească, o întinsă operă în limba franceză. Mai rnulte lucruri trebuie pomenite în legătură cu activitatea publică, militară și politică a generalului care, între atîtea fapte de credință și vrednicie, scoate din cînd în cînd la iveală acel duh al revoltei, ușor de recunoscut și în gesturile tatălui, și în acele al urmașului : poetul.

Cariera generalului Macedonski, mai ales întrucît privește începuturile ei, ar fi fost destul de greu de reconstituit dacă o foaie uitată, *Războiul român* al lui Gr. H. Grandea, în numărul său de la 14 decembrie 1880, n-ar fi păstrat pentru noi statele lui de serviciu. Folosind datele de acolo și complethv

[1] Volumul acesta, opera unui stîngaci versificator, este tipărit în alfabetul cirilic de tranziție și apare la librarul-editor George Ioanid, unde mai .publicaseră versurile lor Aricescu, Costiesou, Sacelarii și Lăzărcscu.

du-le cu unele mai cunoscute ale istoriei contemporane putem schița astăzi scurtul, dar bogatul *curriculum vitae* al omului căruia poetul își datora viața.

Generalul Alexandru Macedonski s-a născut la 22 decembrie 1816. A urmat cursurile la liceul militat din Kerson. înapoiat în 1834 în țară intră cu gradul de iuncăr în regimentul I de infanterie. în anul următor el este atașat regimentului rusesc de vînători din Jitomir, unde rămîne trei ani. în 1838, întorcîndu-se în țară, este înaintat sublocotenent și începe a urca treptele ierarhiei militare. în 1844 este trimis din nou în Rusia, la Novibug, cu un detașament de doi ofițeri, nouăsprezece subofițeri și trei soldați, aleși pentru a-și completa educația militară pe lîngă unul din regimentele rusești. Locotenentul Macedonski nu-i însoțește toată vremea. Urmînd ordinul guvernului său, el călătorește la Moscova, la Tuia și la Kiev pentru a cumpăra corturi și arme^. în 1848, cînd izbucnește revoluția, Macedonski care, după toate legăturile^ sale, este de presupus că nu putea aproba caracterul mișcării, demisionează din armată, dar este rechemat de guvernul care se substituie comitetului revoluționar. Statele de serviciu din *Războiul român* vorbesc în termeni prea succinți despre un episod care interesează istoria noastră militară și care ar trebui studiat mai de aproape. Detașat în 1849 cu serviciul la Tîrgu-Jiu pentru a supraveghea frontiera dinspre Ardeal, tocmai în vremea cînd răscoala dezorganiza trupele imperiale, Macedonski prinde și dezarmează un batalion de honvezi care violase granița, conducîndu-1 la Sibiu, unde îl pune la dispoziția guvernului austriac. Priceperea sa ca militar era atît de mare încît el face parte din ofițerii însărcinați cu instruirea batalionului-model în 1851. în aceeași calitate este chemat să ia comanda unui regiment cu totul dezorganizat, al treilea de infanterie din Buzău. Toate aceste merite îi aduc gradul de colonel în 1857.

în această situație este chemat Macedonski să ia parte la un eveniment de mare însemnătate, pe care îl îndrumează într-un chip care îi dă dreptul la recunoștința posterității. Este vorba de memorabila zi de 24 ianuarie 1859, cînd Adunarea Națională din București avea să se pronunțe în favoarea candidaturii lui Gh. Bibescu sau în aceea a lui Alexandru Cuza, ales mai înainte domn al Moldovei. Adunarea părea a fi înclinată pentru Gheorghe Bibescu, în timp ce poporul

Bucureștilor manifesta preferință pentru candidatul moldovean, singurul care putea realiza Unirea. Pentru a permite votul nestînjenit al Adunării generale, generalul Vlădioianu, ministru de Război în acel moment, trimisese în Dealul Mitropoliei o gardă militară, comandată de colonelul Al. Macedonski, cu misiunea de a trage în mulțime în cazul că liniștita alegere a domnului ar fi fost tulburată. Colonelul Macedonski calcă însă ordinul primit și cînd apar tabacii înarmați el îi lasă să se apropie^de localul Adunării. Votul are deci loc sub presiunea amenințării populare. C. Iordăchescu care, folosind cîteva din mărturiile timpului și ale istoricilor mai noi, este ^primul a fi pus în lumină rolul colonelului Macedonski în ziua de 24 ianuarie 1859, are dreptate să scrie : „Cuțitele tabacilor și solidarizarea lui Macedonski au hotărît unirea Munteniei cu Moldova în persoana lui Cuza-vodă".

Noua domnie îi aduce lui Macedonski gradul de general, Ministerul Războiului pentru scurt timp, comandamentul trupelor din garnizoana capitalei și chiar conducerea Statului-major domnesc. Cu toate acestea, în 1863, la vîrsta de numai 47 de^ ani, generalul Macedonski este scos din toate funcțiile sale și pensionat într-un chip care-1 nemulțumește profund. Pensia aceasta a fost pricina unei mari dihonii. Camera deputaților se mai ocupă de ea în ședința de la 28 ianuarie 1869, și neputînd obține rectificarea ei nici după ce generalul dispare, poetul însoțește unele versuri ale poeziei *Desperarea,* publicate jn *Prima verba* (1872) cu nota : „Aluziune la recompensele și pensiunile acordate unor văduve avute, pe cînd văduvei și fiilor generalului Macedonski nu li se acordă pensiunea la care aveau dreptul prin serviciile tatălui lor în timp de 36 de ani".

Retras la moșia Adînoata din Dolj, pe care i-o adusese căsătoria cu Măria Fisența-Pîrîianu, generalul Macedonski are curînd prilejul să se impună din nou atenției obștești. în 1868 un incident regretabil și semnificativ pentru stările provocate în țară de instalarea dinastiei prusace are loc la Giurgiu. Colonelul Krenski, care însoțise pe Carol la venirea lui în țară> pălmuiește un ofițer român. Răsunetul acestui act este imens. El devine un motiv permanent de agitație pînă la îndepărtarea din țară a aceluia care îndrăznise o faptă atît de necugetată. Generalul Macedonski, care și în 1848 și în 1859 dovedise că este omul capabil de a întreprinde acte pe răspunderea sa,

fie împotriva curentului public, fie împotriva autorităţii constituite, publică în *Trompeta Carpaţilor* a lui Cezar Bolliac, în numărul de la 23 decembrie 1868, o scrisoare deosebit de violentă în legătură cu cadrele străine ale armatei : „Să nu creadă d-nii Brătianu şi Rosetti cu ogeacurile lor — scrie generalul — că vor putea aduce la venetici care să ducă la măcelărire pre copiii şi fraţii noştri, traetîndu-ne de proşti din ţara proştilor, şi să ştie că nu este băţ pre lume care să nu aibe două capete..." Numele lui Krenski nu este niciodată pomenit în scrisoarea căreia Cezar Bolliac îi face loc în ziarul său, cu mari laude pentru autor, dar aluzia la incidentul recent era prea străvezie pentru a nu fi prinsă de cititorii vremii. Intervenţia generalului Macedonski a atras asupra sa privirile guvernului. Generalul, căruia i se ştiau atîtea nemulţumiri, trebuia împăcat. El este deci rechemat în activitate şi este însărcinat cu comandamentul taberei din Fureeni. Curînd însă se îmbolnăveşte şi moare în ziua de 23 septembrie 1869.

Familia a crezut că trebuie să pună în legătură moartea generalului cu ieşirea lui publică de mai înainte. Generalul ar fi murit otrăvit din ordinul duşmanilor lui. Această ipoteză poetul o afirmă necontenit în ziarele sale.[1] Otrava bănuielii şi dorul de răzbunare îl determină la îndelungata lui campanie antidinastică. Autoarea ipotezei despre moartea nefirească a generalului Macedonski şi aceea care a infiltrat-o cu atîta putere în inima poetului este mama lui, Măria Macedonski.

Născută în 1834 ca fiica lui Emanuel Fisenţa şi a Ecaterinei Urdăreanu-Brăiloiu, Măria Fisenţa a atins bătrîneţele. Ea moare în ziua de 27 aprilie 1903[2]. Emanuel Fisenţa, tatăl Măriei, aparţinea unei familii olteneşti ale cărei urme în actele veacului al XVIII-lea, uneori sub numele *Vicenţ,* le-am aflat cu uşurinţă răsfoind arhiva Macedonski. După tradiţiile familiei primul Fisenţa ar fi venit din Rusia. Ba chiar amintirea acestei descendenţe străine trebuie să se fi păstrat destul de puternică de vreme ce mama poetului, care scrie numele familiei sale în forma *Vicenţa,* face odată următoarea observaţie asupra tatălui său : tatăl meu era destul de nobil, dară nobleţea străină nu avea atunci valoarea de astăzi". Emanuel Fisenţa era posesorul unei mari averi, şi în această calitate

[1] Vd., d. p., *Oltul,* III, 1875, 11 şi, după aproape treizeci de ani de la moartea generalului, *Liga ortodoxa,* I, 1896, 13.
[2] Vd. *Românul,* 4 mai 1903.

devine posibilă căsătoria lui, la o vîrstă înaintată cu Ecaterina Urdăreanu-Brăiloiu, fiica imai puţin avută a unei familii din vechea boierime a ţării. Curînd după naşterea Măriei, Emanuel Fisenţa moare şi tînăra lui văduvă se căsătoreşte cu Dimitrie Pîrîianu. Acesta adoptă pe Măria, încît actul de căsătorie al dumnealui porucicul Alexandru D. Macedonski, pe care l-am avut în mînă, vorbeşte de unirea sa cu dumneaei Măria sin dumnealui pitaru Dumitrache Pîrîianu din oraşul Craioya, în ziua de 12 februarie 1848, naşi fiind marea logofeteasa Anica Bibeasca şi marele postelnic Dimitrie Bibescu.

Arhiva familiei Macedonski cuprinde începutul unor memorii scrise de propria mînă a mamei poetului. Sînt pagini vrednice a fi cunoscute atît printr-un adevărat dar de a povesti, plin de umor şi de culoare, cît şi prin mărturia acelui patetism în care gustul romantic al timpului se amestecă cu un fel natural de a fi, prevestind pe al poetului.[1]

Ecaterina Pîrîianu-Macedonski n-a trăit decît 56 de ani. Pînă în 1868, cînd moare, ea a avut totuşi timpul să-şi vadă nepoţii. Dintre cei patru copii ai^soţilor Macedonski, cel mai mare, o fată, Caterina, căsătorită mai întîi cu un Ghica, şi mama unui fiu mort în vîrstă tînără, se căsătoreşte a doua oară cu Leboeuf, şi sub acest nume publică versuri franţuzeşti în *Literatorul,* Al doilea copil este maiorul Dimitrie Macedonski, veteran al războiului din 1877. Alexandru este al treilea. Cel din urmă, Vladimir, avocat în Bucureşti pînă la sfîrşitul său în 1918, publică şi el nişte schiţe şi nuvele în seriile mai vechi ale *Literatorului.* Darul literar s-a încercat, deci, de mai multe ori în familia. Macedonski pînă la succesul lui atît de original în opera poetului nostru.

Copilăria poetului s-a petrecut în cea mai mare parte la moşiile părinteşti, la Adîncata şi Pometeşti, pe valea Amaradiei, pe care o cîntă versurile din *Mîngîierea dezmoştenirii*- „Revăd albia-ţi frumoasă, Amaradie iubită !" Tîrziu de tot, cînd ochiul obosit al bătrînului priveşte în trecut, locurile copilăriei se impun amintirii. Adîncata şi Pometeştii revin într-o stofă a rondelelor, plină de murmurul armonios al pierderii şi regăsirii. Fără dată a rămas însă începutul unei *Egloga I,* dintr-un proiectat ciclu de *Amărăzene,* pe care le-am găsit

[1] Vd. aceste pagini în *Opere,* I, p. XXVI-XXVIIT.

printre hîrtiile lui Macedonski^ şi unde peisajul primilor ani este descris cu oarecare amănunţime :

Cînd mergi spre munţi dinspre Craiova, urcînd pe apa Amărâzeis
De la Murgaşi în Adîncata şi de la Vocna-n Pometeşti
Junincile-aşteptînd gonacii mugesc la gardurile-ogrăzei,
Şi-n lunca dintre doua dealuri, din Gura-Ploştii în Goeştu
Se desfaşoara-n tihna verii idila cea mai răpitoare
De turme de-oi şi de verdeaţa, de fagi cu umbră-nvietoare *
De ulmi înalţi sau de porumbe pitice, de pastori
Cu parul creţ, mărunt şi aspru, şi cu ochii mari schinteitori.

Cînd nu se găseşte în Adîncata şi Pometeşti, copilul este la Craiova, la şcoală, de unde datează amintirile evocate în poema *Copilăria,* dedicate în *Literatorul, I,* 1880, 15, „Junimii liceale din Craiova". Poema nu conţine nimic mai mult decît s-ar fi putut aştepta de la orice copil, în orice epocă ar fi trăit : amintirea jocurilor vîrstei şi ale unor scene de clasa. O filozofie dezamăgită vrea să înalţe pînă la urmă aceste versuri atît de învechite. Dacă însă poemul despre care vorbim ne comunică prea puţine ştiri interesante asupra copilăriei poetului avem, în schimb, ieşită din pana sa o mărturie dintre cele mai preţioase asupra unora din stările sufleteşti care au tulburat primii lui ani. Este vorba de nota pe care Macedonski a trimis-o lui Jules Combarieu, cunoscutul muzicolog, ca răspuns la întrebarea ce i-a adresat-o cu prilejul întîlnirii lor în Italia, asupra impresiilor sale muzicale mai adînci. Cele cîteva pagini publicate de cunoscuta *La revue musicale,* în numărul de la 15 iunie 1906, sînt apreciate ca un adevărat *document* de savantul director al revistei care vedea în ele confirmarea teoriilor filozofice şi psihologice profesate tocmai la College de France.[1] Ele îşi pot păstra acest titlu şi pentru noi care vedem apărînd în partea cea mai interesantă a lor figura unui copil bolnăvicios, stăpînit de ciudate stări nervoase.

[1] Textul acesta în traducere românească, împreună cu o scrisoare adresată de J. Combarieu lui Macedonski, a apărut şi în revista *Muzica;* III, 1921, 7-8, apoi în *Opere,* I, p. XXX.

Precaritatea sănătăţii îl împiedică pe tînărul Macedonski a continua studiile. Pleacă deci în străinătate înainte de a-şi fi terminat liceul. Unul din admiratorii care îi dedică versuri, ca atîţi alţi tineri în această epocă, publicistul Ioan N. Polychroniade, ne destăinuieşte în oda publicată de *Fiul României,* din 9 noiembrie 1874, motivul repedei părăsiri a studiilor pentru călătorii imai îndelungi :

Cînd străbătuşi Carpaţîi prin văi şi prin coline
Să-ţi vezi de sănătate mergînd în ţări străine,
Te urmăream cu gîndul, şi cînd ai publicat
Din Gleichenberg o odă, atît m-a fermecat
încît şi zi, şi noapte la tine cugetam :
Amic eram cu tine şi nu te cunoşteam.

Anii de călătorie ai lui Macedonski încep din 1870, după moartea tatălui. Prima staţiune este Viena, de unde este datată, în luna mai, poezia *La o doamnă,* din *Prima verba.* Este probabil că de aci adolescentul în căutarea aerului întăritor al munţilor este dus în Stiria, la Gleichenberg, care îi inspiră oda amintită de Polychroniade.[1]

Către sfîrşitul anului, Macedonski este din nou la Viena, poate într-una din şcolile renumite ale oraşului, pentru că de aici trimite el prima sa pcezie, datată din 3 decembrie, *Telegrafului român* din Sibiu, care o publică în numărul său cel mai apropiat. Este o compoziţie care are însemnătatea că vesteşte de pe acum formula poeziei sociale, afişate ca program în 1882. Tînărul poet înstrună o li ă ca a lui Eliade Rădulescu pentru a cînta în douăzeci de terţete cele mai înalte sentimente umanitare, din care nu lipsesc nici iubirea de libertate şi egalitate a revoluţiei franceze, proclamate de altfel din perspectiva sa de nobil :

Voiesc mai mult încă, cei din nobilime
Egali ca să fie cu marea mulţime
Ce pop ol numim.

[1] Oda *La Gleichenberg* a putut fi scrisă mai tîrziu, deşi ea se referă probabil la vilegiatura din 1870. Poezia apare mai întîi în *Oltul,* II, 1874, 7. Datarea din *Poezii,* 1882, după care poezia ar fi fost scrisă în 12 iunie 1879, este în tot cazul greşită.

Cînd acum poporul vedem că studiază
Să nu avem ură cînd se luminează,
Ca frați să-l iubim !

Şi nici el atuncea să nu ne urească
Unirea-n tot locul doresc să domnească,
O ! de s-ar putea !

S-aduc fericire prin a mea cîntare,
Să sfărîm sclavia, să daU libertate
Anima-mi dorea !

în toamna anului 1871 îl găsim la Geneva de unde datează două poezii în *Prima verba.* Este probabil să fi^ petrecut aci tot anul şcolar continuîndu-şrstudiile^ La sfîrşitul aceluiaşi an şi la începutul anului următor îl găsim însă în^ Italia, de data aceasta ascultînd prelegeri universitare. După propriile sale declarații pare să fi zăbovit mai multă vreme la Universitatea din Pisa. Se mută apoi la Florența de unde datează în *Prima verba* două poezii : *Desperarea,* despre care am vorbit mai sus, şi o alta rămasă fără titlu, dar al cărei prim vers destul de sugestiv sună: „Gustai şi fericirea !... Gustai şj amorul". în Florența pare să-i fi mers destul de rău, după cum ne lasă să înțelegem strofa în opt versuri: *Doi prieteni nedespărțiți,* scrisă acolo şi publicată apoi *în Poezii.* Cei doi amici inseparabili sînt boala şi lipsa de bani. ^ învîng de asociația acestora se înapoiază în țară prin Veneția, a cărei imagine o evocă în poezia *Suvenir.*[1]

Revenit în Bucureşti scoate de sub teascurile tipografiei E, Petresou-Conduratu placheta *Prima verba,* pe care ține s-o iscălească cu numele şi calitatea sa : Al. A. Macedonski, student în litere. Din cele 32 de bucăți ale culegerii, unele sînt datate încă din 1866, adică de cînd poetul avea numai 12 ani. Printre acestea, declamații lirice alternează cu strigăte sediţioase* Din anul morții tatălui provine strofa care formulează acuzația împotriva presupuşilor ucigaşi ai generalului. Restul este materialul adunat în timpul celor doi ani de lipsă în străinătate sau în ultimul moment, în Bucureşti. In total o culegere de încercări din care nu putem reține

[1] în Veneția poate să mai-fi fost şi la sfîrşitul anului 1871„ jdaci. datarea poeziei *Noapte venețiană,* din *Poezii* (p. 256 urm.) este exactă.

nimic şi care nu anunță în nici un fel pe poetul de mai tîrziu. Revista *Tranzacțiuni literare şi ştiințifice* de sub direcția lui D. Laurian şi St. Milchăilescu salută totuşi apariția noului poet.

în anul următor, începînd din luna mai şi pînă la finele lui iulie, Macedonski este din nou în Italia. în Veneția compune *Romanță,* şi la Napoli : *Suveniri din Venezia (Oltul,* II, 1874,60,9). Năzuința de a juca un rol, de a-şi putea spune cuvîntul îl înapoiază în țară. în această stare de spirit face să apară la 14 noiembrie 1873 revista *Oltul,* care continuă de două ori pe sâptămînă pînă la 26 mai 1874, şi de aci înainte, pînă în iulie 1875, o singură dată pe săptămînă.

Activitatea lui Macedonski la *Oltul* a fost dintre cele mai fecunde. în fiecare număr el umple aproape întreaga foaie cu articole politice, cu versuri şi traduceri. Revista este inspirată de liberali. Serviciile pe care le aduce partidului îi dau conştiința^importanței lui. Constantin Bacalbaşa, care îl vede întîia ^oară atunci, este izbit de aerul plin de încredere în sine al tînărului poet şi redactor, de privirile lui care coborau de sus. „în anul 1874 — scrie Constantin Bacalbaşa — eram intern la institutul «Heliade», proprietatea lui Ştefan Velescu, profesorul clasei de declamație la Conservatorul din Bucureşti, într-o zi de primăvară o trăsură se opreşte în fața gangului din str. SL Vineri şi din ea se dă jos un tînăr brun, cu mustață neagră, subțire, cu ochelari pe nas, înalt, subțirel, mergînd drept şi privind de sus. Mă aflam în gangul institutului şi tînă'ul mi se^adresează : «D-1 Ştefan Velescu este acasă? Aş vrea să-l văd.» «Nu ştiu, domnule, să sunăim.» Şi am sunat. După ce plecă tînărul cu mustața neagră şi care privea de sus, Ştefan Velescu ne arătă o broşură pe care o ținea în mînă şi ne spuse :«Ăsta e băiatul generalului Macedonski; e poet. Mi-a adu? întîia lui publicație în versuri. Cine ştie ce-o imai fi !»[1]

Era *Prima verba.*

Dintre poeziile apărute în *Oltul* puține au intrat în volumul de la 1882. Cele mai multe au rămas îngropate în paginile de format mare ale revistei devenită astăzi atît de rară. Sînt versuri lirice, erotice şi filozofice, patriotice şi politice ; traduceri din *Hector* de Charlieu, din Lamartine şi Beranger.

[1] G. Bacalbaşa, *12 morți: Alexandru Macedonski,* în *Adevărul.* 4 septembrie 1921.

Volumul întrunea şi versuri, printre care şi cele cu refrenul devenit popular în epocă, antidinastice, manevrate după o metodă pe care aspiranţii la putere nu se dădeau Jnapoi s-o folosească : „Vodă Car... Vodă Car... Crudul vodă Caragea".

Altă dată poetul care, răspîndindu-se cu atîta dărnicie, dovedea numai că nu-şi găsise centrul organic, dorea^să înnoade firul „bunei tradiţii", scriind în limba italienizantă a lui Eliade stihuri ca următoarele închinate *Madonei {Oltul,* III, 1875,5) :

Imaculată Vergini spre tine-mi îndrept ruga :
în pîntece purtat-ai un om, un sînt, un zeu,
Ce-ai conceput ferice din cerulee scintili,
Solite să ia forma de om, ca să propage
Principiul sacru, ver !

Oricît de puţin originale deocamdată, versurile lui Macedonski îşi cîştigă mulţi admiratori şi adepţi, grupaţi în societatea „Junimea" ale cărei convocări apar regulat *în Oltul.* Revista începe a adăposti în curînd şi o activitate mai bogată în consecinţe. Campania de răsturnare a guvernului conservator al lui Lascăr Catargiu găseşte în publicaţia tînărului poet un organ dintre cele mai active. Cînd în iunie 1874 au loc alegerile de senatori chipul în care ele se efectuează la Buzău nemulţumeşte în asemenea măsura cercurile liberale încît *Oltul* nu-se sfieste să scrie: „Să ne deştepte odată romànu ; să se ridice cu armele în mîni şi să sfărîme şi pe agenţii^ guvernului^ şi pe guvern, dacă acest guvern nu va pune capăt^ la infamiile agenţilor săi administrativi." Guvernul nu reacţionează deocamdată. Cînd însă atacurile împotriva domnitorului se înteţesc el se decide să treacă la acţiune. în ziua de 24 martie 1875, Macedonski este arestat la Craiova şi adus la Bucureşti pentru a răspunde de articolele sale.

De la Văcăreşti, unde stă închis aproape trei luni de zile, el continuă a trimite *Oltului* versuri deopotrivă ca varietate şi gen cu cele dinaintea arestării lui. Se adaugă numai încercări de umor penitenciar ca *Celula mea de la Văcăreşti,* al cărei manuscris îngălbenit l-am aflat încă printre hîrtiile poetului, în sfîrşit, în mijlocul agitaţiei întreţinută de presa liberală, procesul are loc în ziua de 7 iunie, în faţa Curţii cu juraţi ai capitalei. Printre apărători sînt înscrişi toţi avocaţii de seamă ai partidului, douăzeci de oratori temuţi. în faţa acestei artilerii grele Curtea cedează. Ea declară că „(delictul era stins prin preseripţiune". Macedoijski este eliberat în aceeaşi zi, şi strada politică îi face o manifestaţie de simpatie, de care bătrînului îi plăcea să-şi aducă aminte.

Cînd guvernul lui ^Lascăr Catargiu părăseşte puterea şi liberalii sînt chemaţi să-l înlocuiască, Macedonski încearcă o dezamăgire. Lista de candidaţi la Cameră ai partidului nu cuprinde numele său. C. Bacalbaşa, care făcea parte dintre tinerii partizani personali ai poetului, povesteşte scena de la circul „Suhr", cînd fosta opoziţie, chemată pentru a stabili candidaturile parlamentare, ascultă mai' întîi pe C. A. Rosetti, apoi pe tînărul Bonifaciu Florescu, rivalul lui Macedonski, care îl întrerupe zeflemisindu-1.

Untimp Macedonski reia activitatea de ziarist. împreună cu Pantazi Ghica, Bonifaciu Florescu şi George Fălcoianu formează redacţia vremelnicului ziar *Stindardul,* inspirat de Blaremberg în sens liberal şi republican. începînd cu numărul al^-lea^ Macedonski părăseşte însă redacţia şi firea sa neliniştită caută să-şi deschidă alte căi. Recompensa politică îi vine într-acestea în forma prefecturii de Bolgrad, unde grijile administrative nu-i răpesc cu totul răgazul compunerilor poetice, dintre care unele sînt datate de acolo ; printre acestea *Calul arahuliâ,* care a plăcut atît de mult epocii şi care prevesteşte în chip destul de curios pe *El-Zorab* al lui Gh. Coşbuc.

Multa vreme nu se menţine Macedonski în fruntea prefecturii din Bolgrad.

Voluntari ruşi înarmaţi forţau graniţa pentru a trece în ajutorul Serbiei, în momentul acela în război cu Turcia. în executarea ordinului lui Gună Vernescu, ministrul de Interne, care îi pusese în vedere să oprească trecerea ruşilor, el refuză contraordinul primului ministru Ion C. Bxătiamu şi trebuie să se retragă.[1]

Anul următor este al războiului. Macedonski scoate în aprilie 1877 ziarul *Vestea,* care trăieşte pînă în martie anul următor. Se risipeşte, în acelaşi timp, într-o colaborare destul de activă, la o mulţime de publicaţii mai stabile sau mai vremelnice, dintre care unele sînt scoase cu mijloacele sale. Din nefe-

[1] Asupra acestor împrejurări, vd. textul manuscris publicat în *Opere,* I, p. XXXVI.

ricire, colecţiile ziarelor pe care le publică pentru scurte intervale în epoca pînă la 1880, precum *Trăsnetul, Fulgerul? Plevna, Dunărea,* au rămas incomplete în depozitele Academiei Române şi nu sînt de găsit aiurea, încît toată activitatea de ziarist a lui Macedonski, în această vreme, alcătuieşte un capitol destul de obscur. Ceea ce se poate stabili mai uşor este năzuinţa poetului de a deveni cîntăreţul războiului. Desigur,, el n-a depus în acest scop stăruinţa, nici înflăcărarea lui Alecsandri. Dar alături de acesta el este unul din puţinii care au cîntat războiul neatîrnării noastre.

După părăsirea prefecturii din Bolgrad, Macedonski revine pentru scurt timp în administraţie. Sfîrşitul războiului îl găseşte, deci, ca administrator al Gurilor Dunării, la Sulina, pe care o evocă mai tîrziu în frumoase pagini în proză. în calitatea sa administrativă el este unul din cei dintîi care coboară în insula Şerpilor, al cărei farmec singuratic îl face s-o aleagă drept cadrul romanului său *Thalassa,* după ce îi inspirase versurile de largă respiraţie ale poemei *Lewki.* De altfel, însărcinările sale administrative, ca subprefect şi în cele din urmă ca inspector financiar, îl fac să colinde toată Dobrogea, de unde sînt datate mai multe din poeziile sale în cursul anilor 1878 şi 1879. în aceste peregrinări află el în satul Cochirleni urmele vechilor construcţii romane pe care locuitorii le foloseau drept carieră de piatră. Un an mai tîrziu poetul îşi înstrună lira pentru a cînta măreţia simplă şi augustă a strămoşilor romani, în versuri libere pe care susţinea a le fi întrebuinţat pentru întîia oară în Europa, în tot cazul înaintea lui Gustave Kahn, promotorul francez al acestei tehnici cu atîta răspîndire în vremea simbolismului.

Cum însărcinările şi călătoriile sale nu-l ţineau toată vremea departe de Bucureşti, Macedonski găseşte timpul să publice în 1878 două broşuri ; cea dintîi este traducerea în versuri a *Parizineî* de Byron, poetul suveran ai tinereţii sale, acela care inspiră atîtea din accentele şi atitudinile lui; a doua este poema *Ithalo,* conţinînd versificarea unui episod veneţian> văzut prin prisma acelei convenţii romantice care îşi reprezintă Veneţia ca un oraş al voluptăţii şi crimei. De-a lungul numeroaselor stanţe în care se desfăşoară povestea tînărului şi frumosului Ithalo cititorul de astăzi are prilejul să audă şi un alt sunet, acel accent sarcastic care pentru întîia oară anunţă unul din felurile mai personale ale lirismului macedonskian.

în fine, nerăbdător să treacă la posturile de conducere ale mişcării literare, neliniştitul tînăr refeează asupra dezvoltării ei în ultimul deceniu într-o conferinţă care are loc la 15 martie în sala Ateneului Român. Ce ar fi putut face oare mai bine tînărul poet pentru a satisface apetenţele profunde ale naturii lui, dorul său de a se impune, de a vorbi şi de a se mişca nestînjenit ? întemeierea unei reviste literare devine unul din punctele capitale ale programului său, a cărui realizare urmează foarte curînd.

începînd din anul 1880 Macedonski intră într-o perioadă nouă a vieţii. De aici înainte talentul său devine mai stăpîn pe sine, mai conştient de originalitatea sa care nu aşteaptă decît puţină vreme pentru a înflori în creaţii de seamă. Mişcarea de la *Literatorul,* adunînd un număr din ce în ce mai mare de aderenţi, izbuteşte să impună un temperament literar nou. Oamenii care îl cunoscuseră pe Macedonski înainte de 1880 şi care descoperiseră în el un tînăr vioi, ambiţios *şi* cam impulsiv au de data aceasta prilejul să bage de seamă că însuşirile sale pair a-l rezerva unui destin puţin comun. Paralel cu înaintarea poetului pe drumurile proprii şi ascendente, temperamentul său începe să se facă cunoscut. Orgoliul înnăscut, firea rebelă din moştenirea tatălui îl determină să se afunde în dîrze atitudini de luptă. Societatea recunoaşte în el un neconformist. Grijile vieţii se aglomerează pentru cel care, opunîndu-se mai totdeauna, se lipseşte de beneficiile rezervate exemplarelor împăciuitoare şi adaptabile. Fantezia îi ascunde realitatea. Omul se singularizează ; începe să se vorbească de ciudăţeniile lui. Apare neînţelegerea atît de dureroasă pentru acel care recunoaşte scopul capital al vieţii în acţiunea de a se împărtăşi. Apare lipsa, uneori mizeria. Macedonski trebuie să fi avut sentimentul că face parte din acei *poetes maiidits,* despre care Verlaine vorbeşte cam în aceeaşi vreme.

Anii 1880-1882 sînt cu toate acestea cei mai buni din viaţa lui Macedonski. La 6 ianuarie 1880 apare revista satirica *Tarară,* care continuă pînă în aprilie. Stihuitorul politic regăseşte şi amplifică aici unele din motivele campaniilor din *Oltul.* Revista încetează totuşi, respinsă în umbră de interesul superior legat de apariţia recentă a *Literatorului.* Primul număr apăruse la 20 ianuarie al aceluiaşi an, sub conducerea lui Macedonski, a eruditului poligraf Bonifaciu Florescu şi a fecundului poet Th. M. Stoenescu, care rămîn o vreme şi prin-

cipalii colaboratori ai revistei. Febrilitatea producţiei lui Macedonski este puţin obişnuită. Cu fiecare număr contribuţia lui acoperă coli întregi, şi acţiunea pe care o desfăşoară nu rămîne fără ecou. Vasile Alecsandri îi trimite o scrisoare plină de binevoitoare atenţie, împreună cu colaborarea lui. Gh. Sion se asociază curînd acestei dovezi de simpatie *JL* generaţiei mai vechi. Oficialitatea nu întîrzie să-i dăruiască favorurile sale. Poetul este numit inspector al monumentelor istorice. Teatrul Naţional îi joacă două piese în cîte un act : *Unchiaşul Sărăcie* şi *Iadeş.*

La sfîrşitul anului 1881, dar purtînd data anului următor, apare volumul de *Poezii,* care îl impune pe poet ca şef al şcolii sociale. Bine instalat în situaţia de ,,maestru", în ciuda vîrstei sale destul de tinere, el împarte lauda şi blamul. Polemizează cu *Convorbirile literare* din Iaşi, dar vesteşte lumii un talent nou : pe Duiliu Zamfirescu, căruia îi consacră o lungă analiză critică. în sfîrşit, înfiinţează sub preşedinţia lui V. A. Urechia societatea revistei *Literatorul,* cu secţii în toate oraşele ţării, destul de bine organizate pentru a găsi pretutindeni aderenţi. Nu cumva poetul devenit director de revistă* şef de şcoală, demnitar de stat şi autor jucat este pe cale să aţipească în dulcele sentiment al satisfacţiei de sine şi al împăcării cu ceilalţi ?

Curînd însă poetul dovedeşte că ştie să ia atitudini răspicate şi care pot să displacă. Academia Română acordase marele ei premiu lui Vasile Alecsandri pentru întreaga lui operă. Alecsandri făcea însă parte din Academia Română, ji premiile ei — observă Macedonski — nu se cuvin a fi împărţite între propriii ei membri. Atacul îndreptat împotriva scriitorului înconjurat de stima generală şi care manifestase tocmai simpatia sa pentru iniţiativele tînărului poet surprinde din calea-afară. Libertăţile tînărului polemist merg, de altfel, mai departe. Un lung studiu, în care se găsesc pe lîngă juste observaţii destule şicane critice, caută să tempereze admiraţia, necondiţionată care se acorda bardului de la Mirceşti. De altfel Macedonski însuşi admiră pe Alecsandri, după cum afirmase mai înainte şi după cum va mărturisi mai tîrziu. Deocamdată i se pare necesar să dea curs aprecierii sale fără nici un fel de reticenţe. Caducitatea marelui poet atît de iubit provine din lipsa de orice experienţă a durerii. Mai vrednice de a opri în loc sînt obiecţiile ce privesc corectitudinea procedeelor. Academia nu putea lăsa, deci, fără răspuns observaţiile *Literatorului.* Bătrînul G. Sion adresează lui Macedonski o lungă scrisoare de justificări, pe care acesta o publică însoţind-o pe coloana paralelă cu un comentariu perpetuu în stil persiflant.

Alecsandri n-a rămas dator atacurilor lui Macedonski. în *Fîntîna Blanduziei,^* reprezentată la Teatrul Naţional încă din ^ 883, Scaur îi arată lui Zoii pe Horaţiu, care trece prin fundul scenei. Prilej pentru nefericitul critic să se zvîrcolească în spasmul invidiei provocată de tot ceea ce în firea rivalului său însemna seninătate, suflet binevoitor şi amabil, menit să se bucure de succesul uşor dobîndit. Macedonski ripostează în *Literatorul* din 1884, 2, cu o epigramă în care causticitatea lui obişnuită pa~e că se reţine :

Coprins de-al gloriei nesaţiu,
Albit de ani, dar tot copil,
E lesne să mă faci Zoii
Cînd singur tu te faci Horaţiu.

Polemica se opreşte aci şi Macedonski are în urmă de nenumărate ori prilejul să revină asupra judecăţii sale, recunoscînd în Alecsandri nu numai pe un mare poet, dar pe unul din aceia a căror tradiţie declară că o continuă.

Anul 1883, acela care urmează ieşirilor împotriva lui Alecsandri, este bogat în evenimente de tot felul. La 24 februarie Macedonski se căsătoreşte cu Ana Rallet-Slătineanu. în fruntea unui comitet ia iniţiativa şi comandă sculptorului I. Georgescu bustul aceluia pe care 1-a preţuit totdeauna drept un mare precursor, al lui D. Bolintineanu. Iniţiativa instalării acestui bust în foaierul Teatrului Naţional din Bucureşti se face în forme care dau unora o impresie cu totul defavorabilă. Printre cei care apostrofează pe iniţiatorii manifestaţiei de la Teatrul Naţional se numără şi cineva la care ne-am fi gîndit mai puţin : Duiliu Zamfirescu, sub pseudonimul Don Padil, în *România liberă* din 18 decembrie 1883, unde se putuse citi o-notă de înfierare [1] îndată ce izbucneşte vîlva în jurul epigramei.

[1] Această notă apare în *România libera* din 6 august 1883. în acelaşi' ziar, în numărul de la 14 august 1883, apare şi o epigramă împotriva lui Macedonski *m* legătură cu nefericita ieşire în contra lui Eminescu, iscălită. ,,Duna". Macedonski bănuia ca autor al acestor manifestări pe Duiliu Zamfirescu, care dădea pe atunci ziarului numeroase articole literare, iscălite

împotriva lui Eminescu. Macedonski trage imediat consecințele în forma cea mai răsunătoare. Ruptura nu se mai repară niciodată, deşi lui Macedonski i s-a întîmplat mai tîrziu să reflecteze cu melancolie la fermecătorul tînăr, cu profil atenian, al cărui netăgăduit talent se asociase pentru el cu o decepție atît de amară. în sfîrşit, în anul 1883 culminează şi lupta care se desfăşura de o bucată de vreme între Macedonski, de o parte, *Convorbiri literare* şi Eminescu, de alta. Soluția acestei crize este una din cele mai neaşteptate reacţii ale opiniei publice, dezlănțuite împotriva lui Macedonski cu o rară vehemență şi un zdrobitor efect. Iată această epigramă :

Un X... pretins poet-acum
S-a dus pe cel mai jalnic drum...
L-aş plînge dacă-n balamuc
Destinul său n-ar fi mai bun
Căci pînă ieri a fost năuc
Şi nu e azi decît nebun.

Pentru a judeca cu nepărtinire se cuvine a cunoaşte cît mai bine elementele procesului. La început Macedonski n-a fost defavorabil lui Eminescu, deşi felurile lor de a fi erau sortite să se opună. în conferința pe care o pronunță în 1878 asupra mişcării literare mai nouă Macedonski citează printre tinerii poeţi şi pe Mihail Eminescu cu ai săi *Epigoni,* „o poezie ce va rămîne". Totuşi în primul an al *Literatorului,* Eminescu devine obiectul observațiilor incisive ale revistei în articolul *Frunze găsite prin volume,* iscălit cu pseudonimul Rienzi, în numărul de la 24 februarie 1880, unde se vorbeşte deopotrivă despre „ideile bolnave" şi „cuvintele pocite" ale poetului care tocmai publicase în *Convorbiri* unele din producțiile sale cele mai frumoase. Unii cercetători literari au atribuit articolul acesta lui Macedonski. Este destul însă a-l citi cu oarecare atenție pentru a observa că stilul acestor pagini, mişcarea frazei, vocabularul, genul ironiei, nimic din ceea ce îl caracterizează nu-i aparține lui Macedonski. Controversa ar fi putut rămîne totuşi nesoluționată dacă în colecția *Literatorului,* care mi-a stat la dispoziție şi care a aparținut lui Macedonski, acesta n-ar fi însemnat sub pseudonimul cu care este iscălit

fie cu numele său, fie sub pseudonime. Dovada acestei presupuneri nu este însă cu putință. Cît despre contra-epigrama amintită, ea este hotărît sub nivelul talentului lui Duiliu Zamfirescu.

articolul numele adevărat al autorului : Duiliu Zamfirescu. Rienzi este Duiliu Zamfirescu, ale cărui particularități scriitoriceşti le putem acum mai bine identifica în articolul de care ne ocupăm.[1]

Sîntem astfel în măsură a stabili adevărul istoric de oarecare importanță că primul atac îndreptat împotriva lui Eminescu în *Literatorul* nu i se datoreşte lui Macedonski. Se pare totuşi că acesta a devenit ţinta atacurilor lui Eminescu în 1882. Dar colecția *Timpului* pe acest an, cînd Macedonski se plînge a fi fost mereu vizat de emulul şi rivalul său[2], se găseşte descompletată în depozitele Academiei R.P.R., singura bibliotecă unde se mai poate consulta vechiul ziar conservator, încît deplina informare a procesului pe care-l urmărim suferă în acest punct o lacună iremediabilă.

După 1880 Macedonski caută să se apropie de Maiorescu Cînd pregăteşte volumul său de *Poezii* îi cere îngăduința de a i-l dedica. Maiorescu răspunde că primeşte cu recunoştinţă., şi astfel volumul apare sub auspiciile aceluia care după cîţiva ani, în *Direcția nouă,* trecea pe Macedonski printre corupătorii atmosferei estetice, rînduindu-l într-o enumerare micşorătoare alături de Aricescu, Scrob, Aron Densusianu etc. în 1882 însă Maiorescu nu ajunsese la această părere, şi cum dedicației amabile trebuia să i se răspundă după conveniențe, Macedonski este invitat pe la începutul anului la una din seratele literare ale „Junimii". Scena memorabilă a fost povestită de Macedonski numai după cîteva luni, în nota care însoţeşte poema satirica *Viața de apoi,* reprodusă şi în ediția de față[3]» Macedonski scrisese tocmai *Noaptea de noiembrie,* pe care o citeşte în acea seară asistenței, care cuprindea printre alții pe Hasdeu şi pe Alecsandri, pe Barițiu, A. T. Laurian, Ang. Demetriescu şi M. Eminescu. Asupra impresiei lăsate putem trage singuri concluziile aflînd că Hasdeu felicită călduros pe autor, asigurîndu-l că a scris cea mai frumoasă poemă a ultimilor

[1] Ca o dovadă mai mult se impune faptul că într-una din cronicile duminicale pe care Duiliu Zamfirescu le publica în *România libera,* cînd sub propriul său nume, cînd sub acela de „Don Padil", cronica din 18 aprilie 1882 este semnată „Rienzi" (prin greşeală de tipar „Riezi").

[2] Macedonski formulează această plângere de două ori: mai întîi, chiar în cursul anului 1882, în norta care întovărăşeşte *Viața de apoi,* în (numărul pe iulie al *Literatorului*; a doua oară în articolul de recapitulări şi justificări din *Literatorul,* 15 dec. 1892.

[3] Referire la *Opere, ed. cit.* (n. ed.).

ani, în timp ce Maiorescu şi Alecsandri adaugă politeţele lor. Este probabil că îndrăzneala concepţiei, caracterul realist şi macabru al viziunii, ca şi tonul sarcastic pe care poetul îl păstrează mai tot timpul au făcut să vibreze coarde consonante în sufletul lui Hasdeu.

Nu este sigur însă că efectul a putut fi acelaşi asupra unor oameni ca Alecsandri şi Maiorescu, la care canonul idealismului clasic rămăsese destul de puternic. în tot cazul, oricine ar fi trebuit să recunoască în autorul ciudatei poeme un scriitor care iese din comun, plin de avînt şi de virtuozitate, capabil să evolueze pe largi registre ale sentimentului şi să se salveze în situaţiile lirice cele mai delicate.

într-o merituoasă monografie consacrată lui Alexandru Macedonski, Eugen Pohonţu a recunoscut portretul aluziv al acestuia în articolul pe care Eminescu îl publică în *Timpul* din 8 aprilie 1882 sub titlul : *Materialuri etnologice* : „Actele acestea de flagelare le voi putea repeta de cîte ori voi avea să lovesc în instinctele bastarde ale acelor străini romanizaţi de ieri, de alaltăieri, care privesc toate în ţara asta de «sus în jos». Unul abia sfîrşeşte liceul, vine să vîndă mărunţişuri şi suîiman la Bucureşti, îi merge rău o negustorie şi s-apucă de alta : de negustorie literară. Şi acea fizionomie de frizor nu s-apucă doar să critice ceva de-o seamă cu el ; nu, de Alecsandri se leagă."

Macedonski vorbise tocmai în prefaţa volumului *de. Poezii* despre dezinteresarea pe care poetul nu trebuie s-o părăsească niciodată, respingînd veniturile literare şi premiile academice. Principiul se putea discuta, dar aplicaţia lui era certă. Atacul împotriva lui Alecsandri atrage contraatacul lui Eminescu, care nu putea fi mulţumit de aprecierile ce-l priveau apărute între timp în *Literatorul.* La rîndul lui, Macedonski răspunde cu vîrf şi îndesat. Reproduce articolul insultător pe care N. Xenopol îl publicase la adresa lui Eminescu în *Telegraful,* şi după cîtva timp o notiţă din *Războiul român* în care era contestată însăşi calitatea naţională a familiei Eminescu. în sfîrşit, în notele *Vieţii de apoi,* o satiră care continuă *Noaptea de noiembrie* în stil de actualităţi rimate, rîndurile privitoare la Eminescu trezesc în cititorul de azi cea mai adîncă mîhnire. Peste un an vine şi faimoasa epigramă...

Citirea întregului dosar poate amenda judecata cam pripită în condamnarea fără apel a lui Macedonski. După cît rezultă

din textele amintite iniţiativa atacurilor nu este sigur că-i revine lui Macedonski. Vina acestuia este de a fi reacţionat totdeauna într-un chip disproporţionat. Irascibilitatea sa este hotărît prea mare. Prea tipică rubrierea sa în neamul iritabil al poeţilor : *genus irritabile vatum.* Cine a pus ieşirile lui Macedonski pe seama invidiei s-a înşelat, desigur, văzînd caracterul mîndru şi sentimentul de sine care la Macedonski era departe de a fi deficitar. Omul care simte şi gîndeşte despre sine în felul în care Macedonski ne-a dat atîtea dovezi nu poate fi un invidios. Invidia este aliata slăbiciunii interne, nu a orgoliului, care la Macedonski unea uneori peste limitele îngăduite. Ceea ce ne vorbeşte din textele cercetate cu obiectivitate este mai mult ciuda decît invidia. în faţa tăgăduirii sau a sfidării, firea lui Macedonski se otrăveşte pînă la fund, şi în adîncurile ei tulburi ţîşnesc coloane înveninate care ne încremenesc. Desigur, înţelepciunea cere să zîmbeşti ofensei şi să laşi ca nedreptatea să ostenească. Dar Macedonski n-a cunoscut niciodată atitudinile acestea resemnate şi răbdătoare, Este în natura lui o iuţeală, o sensibilitate exasperată a orgoliului care îl face să treacă la gesturi violente şi radicale, cum au făcut de mai multe ori şi tatăl, şi bunicul său. în nici un caz nu se poate spune că Macedonski a fost un om rău. Cunoaştem în biografia lui nenumărate trăsături de generozitate, de milă, de simpatie cu cei slabi. Prin poarta propriilor lui nefericiri el străbătuse în largul durerilor umane unde inima lui s-a dovedit adeseori înţelegătoare şi activă.

Semnalul pornirii împotriva lui Macedonski îl dă un colaborator al *Literatorului:* Gr. Ventura, în *U Independance roumaine* din 4/16 august 1883. Ziarele şi revistele se unesc într-o rară unanimitate pentru a veşteji cruzimea omului care azvîrlise sarcasmele sale nefericitului şi marelui poet în momentul în care boala îl doborîse. Macedonski este rînduit printre infami şi declarat mort moralmente. Pretutindeni întîmpină chipuri împietrite. într-o seară la cafeneaua Fialkovski cîţiva necunoscuţi încearcă o agresiune împotriva lui.[1] Mai mulţi abonaţi ai *Literatorului* îi înapoiază revista. Unii colaboratori se retrag. Macedonski încearcă să riposteze, dar scrisoarea sa, respinsă de toate ziarele care îl

[1] Cf. relatările lui Al. Obedenaru, *Bătălia din cafeneaua literara de la 1883,* în *Adevărul* din 24 oct. 1933.

acuzaseră, găseşte adăpost numai în *Românul* din *9* august 1883[1] : „Domnule redactor — scrie el — ziarul dv. s-a făcut ecoul unei afirmări şi unei insulte ce şi-a luat izvorul de la d-1 Ventura. Nu sînt ţinut să dau seama nimănui cui adresez epigrame atunci cînd desemnez pe adresanţi cu X ; v-o declar sus şi tare şi socotesc ca o lipsă de lealitate afirmări ce ar voi să desemneze pe oricine altul. Primiţi etc."

Tonul scrisorii are siguranţa unui om stăpîn pe sine. Autorul respinge sistemul procesului de intenţie. Nu el a adresat epigrama lui Eminescu, ci presa întreagă „punînd un nume acolo unde el nu pusese nici unul", aşa cum va lămuri mai tîrziu. Cu timpul el va afirma chiar că epigrama fusese scrisă cu doi ani înainte ca Eminescu să înnebunească şi că doar*intîmplarea făcuse ca publicarea ei să coincidă cu boala poetului.[2] După amintiri ale lui D. KarniaJbaflt, Maioeidonski povestea prietenilor că un colaborator al *Literatorului,* D. Teleor, care ştia cele şase versuri pe dinafară, le-ar fi încredinţat tiparului, fără ca directorul revistei să prindă de veste.

Retractările sau punerile acestea la punct apar însă mai tîrziu. Deocamdată cerbicia lui nu vrea să cedeze. Numerele din *Literatorul,* următoare nenorocitei manifestări, cuprind alte epigrame noi în care Macedonski se războieşte fie cu Ventura, fie cu toată lumea laolaltă într-o pornire combativă neintimidată. Iar în primul număr al anului următor, poetul în jurul căruia vîlva scandalului se menţinea încă, procedează la un examen de conştiinţă declarînd că în ciuda *pronunciamentelor* va continua să scrie epigrame şi că nu va pregeta să-şi afirme părerile sale despre scrieri şi autori oricare ar fi nenorocirile care i-ar putea lovi. Cît despre valoarea procedeului el se simte în bună tovărăşie amintind sarcasmul neîmblînzit al lui Goethe împotriva lui Nicolai, jubilarea lordului Byron aflînd că Romilly, unul din judecătorii lui, s-a sinucis, şi bucuria lui Thiers la moartea lui Napoleon III...

[1] *Românul* se asociase şi el reprobării generale printr-o notă apărută în numărul său din 5 august 1883.

[2] Vd. îm acest sens articolul *Gestiunea Eminescu,* în *Literatorul* din 15 dec. 1892. Apoi scrisoarea adresată, ou ocazia reluării vechiului proces de C. Miile în *Letopiseţi,* ziarului *Viitorul,* care o publică în numărul său din 25 iunie 1909. lin fine, scrisoarea datată cu puţine luni înainte de a muri (29 martie 1920) şi adresată lui C. Iordăchescu, care o publică în *Adevărul literar.*

Fermitatea aceasta este numai aparentă... în realitate cugetul său se clatină în faţa acuzaţiei generale. Durerea de a trece drept un suflet invidios şi satanic mai provoacă protestul său pînă tîrziu cînd bătrînul care se pregătea să moară adresează o scrisoare unui suflet binevoitor din tinerime, lui C. Iordăchescu. Cu atît mai mult această durere trebuie să fi fost săgetătoare în vuietul furtunii care se dezlănţuise. Macedonski simţea că rezistenţele lăuntrice i se dezorganizează. îndepărtat din funcţiunea primită în 1880 şi care îi permitea să trăiască, împovărat de răspunderile familiei sporită acum cu primul ei născut, izolat în mijlocul unei lumi ostile, Macedonski simte degetul apăsător al fatalităţii... Poet blestemat... A spus-o de mă** multe ori. Atunci se hotărăşte să plece. într-una din poeziile sale franţuzeşti, în sonetul *Pale, il me dit alors,* unde destăinuirea murmurată este culeasă parcă din izvorul ei cel mai curat, aflăm starea de spirit a poetului care se pregătea să se expatrieze. Hotărîrea de a pleca era bună pentru că era mai întîi o^ hotărîre, un act de voinţă într-un moment în care ruina^ interioară îl ameninţa. Pe această fereastră spartă de deznădejdea omului care se înăbuşea putea intra aerul, soarele, speranţa.

în toamna anului 1884 porneşte spre Paris. în gara Craiova îl întîmpină un poet adolescent căruia Macedonski îi reprodusese cîteva versuri în *Literatorul.* Era Traian Demetrescu care, după cîţiva ani, îşi descrie impresiile în *Peleşul* din 1888[1] : „Trenul de la Bucureşti sosea pe la trei ore. Aşteptam pe peronul gării, nerăbdător, timid şi cu inima în prada unor tremurări de emoţiune ce mă scuturau. Cînd cele trei bătăi în clopot şi fluieratul lung al maşinii vesti apropierea trenului ştiu numai atît că m-am privit de la picioare pînă la piept dacă-mi sînt hainele potrivite pe corp ; apoi ochii mi s-au oprit deodată în ochii unui om ce privea pe fereastra deschisă a unui vagon de clasa I-a — şi m-am apropiat de el. Nu ştiu cine mă împingea, ştiu că acei ochi, vii şi frumoşi sub sticlele lor de miop, mă chemau. Poetul s-a dat jos din vagon însoţit de femeia sa, d-na Anna Macedonski. Ne-am cunoscut, nu ne-am vorbit decît puţin căci trenul se grăbea să-şi urmeze goana lui neîntreruptă. M-am întors de la gară acasă plin de impresiuni ce-xxii-e cu neputinţă să le descriu."

[1] Articolul este reprodus în *Literatorul* din 20 februarie 1899.

La Paris, Macedonski începe să scrie versuri franțuzești[1] şi frecventează mediile literare. Planul de a scoate un ziar este însă repede părăsit.[2] Totul merge greu într-o țară străină, între oameni necunoscuți.

Se înapoiază deci la începutul lui 1885. Primele versuri franțuzești tipărite în străinătate apar abia către finele acestui an şi în decursul anului următor, într-o serie de mici reviste, printre care *La Walonie* din Liege, scoasă de Albert Mockel şi care trece astăzi drept unul din primele organe ale simbolismului francez. Prin colaborarea sa la *La Walonie* în cursul anului 1886 se poate spune că Macedonski face parte din primele echipe ale simbolismului.[3]

Revenit *în* Bucureşti ^poetul constată că atmosfera nu ~V-a schimbat. Din nou adoptă o atitudine de mare orgoliu. *Literatorul* din 27 ianuarie 1885 anunță retragerea lui Alexandru Macedonski, deopotrivă cu a lui Byron altădată. Din declarațiile sale revista reține vechea temă a politicului şi polemistului^: ^„Germania ne-a cucerit pe tărîmul politic, ne-a cucerit pe tărîmul economic. Ei bine, ca să fie deplin stăpînă pe noi voieşte să ne cucerească pe cel literar." Aluzie directă la influența în creştere a „Junimii" de la Iaşi. împotriva înrîuririi germane încearcă să ridice din nou steagul latinității, purtat altădată de Eliade Rădulescu. Zadarnice sînt toate. Pentru a putea exista, *Literatorul* trebuie să-şi schimbe titlul.

Aşa apare *Revista literara,* la 7 aprilie 1885. Cînd însă atmosfera i se pare că s-a mai limpezit, *Literatorul* reintră în scenă cu un articol de explicații, de justificări şi de contra-atacuri al lui Bonifaciu Florescu. Cîțiva oameni de mare considerație întind o mînă prietenoasă. Revista reapare cu colaborarea lui V. A. Urechia, a lui Anghel Demetriescu, care socoteau desigur că Macedonski merită a fi menținut în condiții proprii lucrului literar. Dar revista nu se poate menține. După cîteva luni apare ultimul ei caiet înainte de a mai putea reapare într-un număr unic ca *Revistă independentă,* şi, de

[1] Primele încercări datează totuşi din tară : *La chaumiere,* în *Literatorul,* I, 1880, 3, reprodusă apoi în *Poezii,* 1882, şi *Petit Jean,* în *Literatorul,* IV, 1883. 4.

[2] Vd. asupra acestui proiect nota din *Literatorul,* V, 1884, 5.

[3] împrejurarea este semnalată şi de G. Wakh, *Nouvelles pages mthologiques,* p. 126.

aci înainte, în chip intermitent şi totdeauna pentru scurte intervale.

în anul 1887 Macedonski se găsea în punctul cel mai adînc al văii pe care o tot coborîse. Sărac, rebel față de dinastia străină, îmbrățişată de politicienii vremii^ respins de o societate față de care el întorsese totdeauna chipul unui om trufaş,^ pătimind sub o reputație care îl prezenta în culorile cele mai antipatice, înfruntînd zilnic invective şi batjocura, el intonează deodată un cîntec de mare armonie şi seninătate şi dăruieşte limbii româneşti una din cele mai frumoase poeme ale ei. Scrie *Noaptea de mai.*

Ce s-a petrecut în sufletul lui Macedonski în decursul^ anilor 1886 şi 1887 alcătuieşte unul din cele mai delicate mistere ale creației poetice. După cum seva distilată din tainițile mucede şi întunecate ale pămîntului se volatilizează în parfumul florilor, nefericirile recente au devenit pentru Macedonski substanța unor curate şi senine înfloriri. Este foarte instructivă comparația (producției macedonskienie^înainte şi după aceasta dată. înainte inspirația îl conduce către motivul tenebros şi către viziunea macabră. La începutul anului 1883 apar puternicele strofe ale poeziei *Ura.* Urmează sumbra evocare din *Vaporul morții.* în acelaşi număr cu epigrama fatală apare *Năluca crimei,* traducere după Maurice R'ollinat, şi crunta delamație a *Visului fatal :*

Groapa mea are să strige către ceruri: Răzbunare !

Poeziile acestei epoci se mai numesc *Cele trei năluci* şi *Cu morțiu* Cînd valul indignării publice urcă împotriva^ sa, el coboară în sine şi nu află nici o adiere peste adineurile^sale încremenite : ,,Nimic, nici chiar speranța". Deodată însă un catharsis moral şi estetic izgoneşte cugetul lugubru. Poetul celebrează momentul în *Excelsior,* apărut la începutul anului 1886. în fața încercărilor recente el resimte mai viujlimpezimea şi strălucirea fericirii sale tinere. O spune frumos în *Perihelie,* care este din aceeaşi epocă :

Clar azur şi soare de-aur este inima mea toată.

Pe această poartă deschisă de pacificarea^ şi libertatea internă pătrund farmecele naturii şi^ imaginile clasicismului. Poetul renunță să mai propovăduiască genului uman. îi ajunge simpla imagine, lipsită de orice semnificație profundă sau în-

depărtată : chipul *Naiadei* storcîndu-şi părul în apa limpedelui rîu. Din sinteza tuturor «acestor îndrumări se constituie *Noaptea de mai.*

Soarta sa externă rămîne într-acestea destul de precară. Cîteva încercări ziaristice trebuie să rezolve ecuaţia cu multe necunoscute. Aşa încep să apară la 6 martie 1888 cele zece numere ale bisăptămînalului *Stindardul ţărei.* Ziarul serveşte pe conservatori care, la această dată, se găseau în opoziţie şi reclamau puterea. Dar *Stindardul ţărei* dispare şi locul lui îl ia, în lunile de vară ale anului 1889, *Streaja ţărei,* condusă în tovărăşia lui Şt. Vlădescu îşi purtînd subtitlul : ,,organ liberal-conservator" — împerechere de cuvinte cu care N. Blaremberg îşi denumea gruparea sa dizidentă. In acelaşi an se întoarce! însă la redacţia *Românului* unde începe o cronică săptămînală.[1]

Anul 1890 aduce reapariţia *Literatorului,* din iunie pînă în octombrie. Macedonski face să sune o coardă nouă '.senzualitatea „idilelor brutale", continuate în *Revista literara* din 1891, unde se aud însă şi accente mai suave, ba chiar primele versuri „simbolist-instrumentaliste". La 14 mai 1892 au loc mari manifestări ale studenţimii universitare. Macedonski este înflăcărat de simţirea naţională a momentului şi dedică *Junimii* următoarele versuri publicate de *Românul*[2], în care poetul ştie să se ridice deasupra resentimentelor personale în viziunea purificatoare a patriei eterne :

Din nou entuziasmul da aripi şi putere
Şi eu ce sunt rănitul nedemnei mişelii
Uit singur nedreptateu cumplitei vijelii
Şi strig cu voce tare, stâpîn peste durere :
junimea de restrişte de azi ne va feri:
Trâidscai România chiar eu dacă-aş pieri. <

Accentele acestea la scriitorul în revoltă faţă de mediul său n-aveau de ce să surprindă. Poetul patriot era vechi în el. L-am întîlnit cu întinsă desfăşurare în *Oltul.* Băutura vrăjită care-l făcuse poet se încălzise la razele înflăcărării patriotice a lui Eliade şi Bolintineanu. Prin originile, şi chiar prin prima epocă a activităţii sale, Macedonski face parte din acea grupă de poeţi patrioţi şi revoluţionari formată în epoca mişcării din 1848 şi a cărei activitate continuă.şi mai tîrziu. Această latură fusese însă treptat împinsă în umbră, fără a fi suprimată vreodată. Pentru moment, printre preocupările sale stă şi năzuinţa de a introduce pe tărîmul literaturii noastre simbolismul poetic, despre care vorbeşte cel dintîi în România. Articolul *Poezia viitorului,,,* publicat în *Literatorul* din 15 iulie 1892, propunînd exdmiplui unui Baudelaiire şi Mallarme, al unui Maeterlinck, Peladan şi Moreas, explică ce este simbolul, dar se opreşte la varietatea lui instrumentalistă, din care cîteva probe dăduse încă din 1890, desigur sub influenţa renumitului *Trăite du verbe* al lui Rene Ghil. Ideea că poezia este o artă a cuvîntului şi că puterea ei expresivă se întemeiază pe calitatea sunetelor pe care le întrebuinţează era atît de nouă în 1892 încît ea nu putea provoca decît sarcasme. Caragiale, scrupulosul artist al cuvîntului, face haz de ea în parodiile publicate în prima serie a *Moftului român.*

Noua serie a *Literatorului* care începe la 15 iunie 1892 este cea mai lungă din cele cîte s-au succedat după întreruperea revistei în 1885. Ea continuă pînă în noiembrie 1894. Un tînăr poet, Cincinat Pavelescu, despre care Macedonski are cuvinte de mare laudă, i se asociază mai întîi ca prim-redactor, apoi ca director-adjunct. Din prietenia lor literară se dezvoltă o colaborare fructuoasă. Teatrul Naţional din Bucureşti joacă la 28 decembrie 1893 tragedia *Saul,* datorită lui Al. Macedonski şi Cincinat Pavelescu. Piesa are un succes de stimă, susţinut de patosul lui C. Nottara care pune în valoare versurile frumoase ale poemei. Totuşi piesa nu se poate menţine pe afiş, şi sforţările de mai tîrziu ale autorilor n-au putut-o readuce în repertoriu.

Paralel cu *Literatorul* Macedonski scoate la 5 aprilie 1894 un nou ziar, *Lumina,* care are o viaţă ceva mai lungă. Noul organ are însemnătatea că republică o bună parte din opera poetică a lui Macedonski pînă în acel moment. Pline de interes sînt şi reacţiile directorului foii iată de feluritele evenimente ale epocii, pe care articolele sale zilnice le comentează cu îmbelşugare. Din paginile acestei publicaţii aflăm că Macedonski ia parte, în ziua de 18 mai 1894, la manifestaţiile politice vorbind studenţimii adunate la statuia lui Mihai Viteazul.

[1] Gronicile date *Romanului,* purtînd de obicei titlul *Viaţa bucureşteanâ,* încep să apară odată cu numărul din 23 decembrie 1889 şi continuă, cu unele intermitenţe, în numerele" de„ luni, o bună- parte din anul următor. Tot în *Românul,* cu data de 12 mai 1890, retipăreşte Macedonski şi *Noaptea de februarie.*

[2] Reproduse în *Literatorul* din 15 iulie 1892.

Cînd împăratul Austriei, Francisc-Iosif, vine în ţară pentru a vizita pe Carol I, el observă în *Liga ortodoxa* din 11 august 1896 : „Negreşit, naţiunea română nu poate primi cu entuziasm pe monarhul ce ţine sub asuprirea sa un număr însemnat de popoare".

între aceste evenimente Macedonski întreprinde şi o faptă sportivă destul de neaşteptată. Face împreună cu Constantin Cantilli, un discipol, drumul pe bicicletă de la Bucureşti la Braşov.[1] Se pasionează chiar pentru sportul atît de nou pe atunci, căruia Cantilli îi rezervă un loc întins în a sa *Revistă modernă,* inspirată de maestru. Grupul de poeţi şi velocipedişti sporeşte curînd cu Cincinat Pavelescu. Bucureştenii zîmbesc la vederea ciudatei caravane înaintînd pe şoseaua Kiseleff. Un ecou întîrziat al acestei impresii îl găsim încă în recenzia pe care în 1912 Gala Galaction o consacră, în *Viaţa românească,* volumului de poezii al lui C. Pavelescu.

în 1895 apare *Excelsior,* conţinînd o bună parte din contribuţia poetică a *Literatorului.* Răsunetul acestei tipărituri, care înseamnă una din răscrucile de seamă ale mişcării poetice mai nouă, este cu totul neînsemnat în cercurile conducătoare ale literaturii. Nici unul din criticii autorizaţi ai timpului nu se opreşte în faţa evenimentului. Răsfoirea presei timpului abia dacă scoate la iveală manifestările cîtorva tineri sau boemi literari, în stilul hiperbolic obişnuit ori de cîte ori era vorba de „maestru". Volumul poartă ca moto propriile versuri din *Noaptea de ianuarie :*

M-am născut în nişte zile cînd tîmpita burghezime
Din tejghea făcînd tribună, legiune de coţcari,
Pune-o talpă noroioasă pe popor şi boierime,
Zile cînd se-mparte ţara în călăi şi în victime
Şi cînd steagul libertăţii e purtat de cîrciumari.

în acest moment se angajează Macedonski într-o luptă cu adînci răsunete în viaţa publică a ţării. Este vorba de agitaţia pornită în jurul caterisirii mitropolitului primat Ghenadie Petrescu, în primăvara anului 1896. Nu putem intra aci în amănuntele acestei afaceri. Pentru situarea acţiunii lui Macedonski, cîteva trăsături trebuie să ne ajungă. Marea dihonie a pornit în momentul în care mitropolitul Ghenadie, pentru a satisface

[1] Vd. articolul lui Cantilli in *Literatorul,* XIV, 1895, 11-12.

dorinţa primului-ministru Dimitrie Sturdza, îl convoacă şi pe acesta la adunarea Aşezămintelor brîncoveneşti. Partea de influenţă atribuită unei personalităţi a cărei chemare de a se amesteca în treburile eforiei era contestată nemulţumeşte pe eforii Gheorghe Bibescu şi Dimitrie Ştirbei, coborîtorii ctitorilor, care se împotrivesc convocării. Mitropolitul răspunde refuzînd aprobarea bugetului. Opoziţia eforilor îi dă impresia că se încalcă drepturile sale proprii. Părăsit în acest moment de primul-ministru şi urmărit de acuzaţia prinţului Bibescu, mitropolitul Ghenadie este judecat de sinod, care pronunţă, la 2C mai 1896, o sentinţă de caterisire împotriva sa. Curînd după aceasta este ridicat şi aşezat ca simplu monah la mînăstirea Căldăruşani.

Macedonski ia o parte foarte activă la agitaţia în favoarea mitropolitului Ghenadie. Legat de cercurile conservatoare şi în strînse relaţii de prietenie cu Fleva, care îl apărase în procesul din 1876, el se pune la dispoziţia cauzei. Scoate atunci cu Eugen Vaian : *Liga ortodoxă,,* în care mai răsună vechea armătură din *Oltul* şi din *Stindardul ţărei.* Dar printre atîtea lupte, popasul literar nu lipseşte. în coloanele ziarului, dar mai cu seamă în suplimentul lui literar, apar cîteva nume noi. Un tînăr, Gr. Pişculescu, viitorul scriitor Gala Galaction, se exprimă despre autorul volumului recent *Excelsior* în cuvinte care, venind de la un reprezentant al generaţiei în creştere, puteau mîngîia pe scriitorul atît de contestat. Un poet, Ion Theo, publică primele sale versuri şi îşi atrage din partea maestrului cuvinte de preţuire, asemănătoare cu acelea adresate altădată lui Duiliu Zamfirescu şi Cincinat Pavelescu. Tudor Arghezi primeşte astfel botezul său literar.

în decembrie, cînd Ghenadie îşi prezintă demisia, *Liga ortodoxă* încetează să mai apară.[1]

îfl 1897 apăruse, împreună cu a doua ediţie a lui *Excelsior,* volumul de versuri franţuzeşti *Bronzes,* cu o prefaţă de Al. Bogdan-Piteşti. Volumul conţine, împreună cu lotul din 1885-1886, versurile pe care Macedonski le publicase între timp în revistele sale, cît şi în unele din ziarele şi revistele străine. Recolta strînsă într-un interval de peste zece ani revenea acum într-un ^olum de formă exiguă, ca o sută cincizeci de

[1] Alte amănunte asupra acestui episod în introducerea mea la *Opere,* I, p. LXI şi urm.

cărţi de vizită puse una peste alta. Alegerea omului care trebuie să prezinte volumul publicului francez nu era prea fericită. Alexandru Bogdan-Piteşti, fiul unui moşier de prin părţile Oltului, crescut într-un institut catolic din Franţa pe care îl părăsise pentru a rătăci prin boema şi uneori prin lumea interlopă a Parisului, devenise în 1898 directorul rafinatei reviste de artă *Ileana* şi inspiratorul unui cerc artistic care organizează expoziţii şi alcătuieşte cîtva timp cadrul de activitate al lui Luchian. în această calitate primeşte el pe Sar Peladan la Bucureşti. Purtat de spiritul său aventuros părăseşte din nou ţara, şi după anumite popasuri în cercurile anarhiste ale lui Vaillant revine mîndru de cele 40 de condamnări „politice" ale sale, printre care nu este exclus să se fi strecurat şi unele de drept comun. Astfel de condamnări se produc în tot cazul în ţară, şi personajul sfîrşeşte în ignominie, lăsînd o bogată şi preţioasă colecţie de artă, peste care suflă vîntul pustiirii.

Astfel, nici prin ceea ce era în 1897, dar mai puţin prin ceea ce a devenit mai tîrziu, Al. Bogdan-Piteşti nu putea fi un bun introducător al volumului cu care Macedonski spera să cîştige publicul literar francez. Pitorescul incontestabil al omului[1], care unea mari atitudini senioriale cu un cinism în stare să încremenească pe oricine, interesase însă pe poetul atît de des în iluzie cît priveşte raporturile de fapt. Destinele sale literare i se păreau încredinţate unor mîini vrednice a le conduce.

Volumul este trimis unui număr însemnat de personalităţi din lumea literară franceză. Scrisorile^ de^mulţumire, însoţite de cuvinte foarte elogioase, nu întîrzie să sosească. Presa se arată însă mult mai rezervată. Mai tîrziu, cînd *Le calvaire^ de feu* va stîrni un interes mai viu, lumea îşijva aduce aminte şi de versurile din *Bronzes.* Deocamdată însă, alături de nota apărută în *La revue internaţionale* a principesei Măria Laetitia Bonaparte, nu este de semnalat decît articolul lui Pierre Quilj lard în *Mercure de France* din mai 1898. Autorul găseşte că limba şi tehnica volumului sînt „ireproşabile", ba chiar câţele „ar putea să servească de exemplu celei mai mari părţi a

[1] Asupra excentricităţilor de „mare senior" ale acestui personaj, vd. povestirea despre curcanul umplut cu monezi de aur, trimis lui Macedonski, în articolul acestuia *Curcanul de Crăciun sau cincizeci de. curcani într-unui,* din *Rampa,* II, 1912, 379.

aşa-zişilor poeţi francezi contemporani". Regretă însă docilitatea poetului faţă de influenţa unui Leconte de Lisle sau Baudelaire, ca şi rezerva sa în acţiunea de a lăsa să transpară mai viu sufletul poporului său.

Cînd ultimele ecouri ale luptei date în jurul afacerii Ghenadie se sting, Macedonski se găseşte din nou în mare impas sufletesc. Putinţa de a subzista devenise pentru el o problemă complicată, din a cărei frămîntare versurile publicate în aceeaşi epocă păstrează unele ecouri. în lipsa mijloacelor trebuie găsit expedientul. Şedinţe ^festive, în sala Ateneului, strîng în jurul maestrului o mînă de discipoli dispreţuitori de zîmbetul mulţimii care înţelegea că aceste sărbători ale^ poeziei trebuie să procure marelui lor poet pîine, lemne şi îmbrăcăminte. *Adevărul* din 18 aprilie 1898 anunţă şezătoarea literală menită să adune fondurile necesare tipăririi operelor poetului. Dar pînă la acest scop altele mai mărunte şi^ mai grabnice trebuiau atinse. Festivalurile literare care revin în fiecare an strîng însă^cu mare greutate modestul obol public. Şcoala gloriei este aspră pentru Macedonski !

în aceste condiţii se înţelege că *Literatorul* care reapare la 20 februarie 1899, avînd ca secretar de redacţie pe Ştefan Petică, nu poate să dureze decît puţine luni. în 1900 nu iese decît un singur număr al *Literatorului,* absent din colecţiile Bibliotecii Academiei R.P.R.

Cine [illegible]diază viaţa lui Macedonski, în epoca la care ne aflăm, poate cu uşurinţă constata tendinţa care o domină, Tendinţa de a cuceri puterea şi gloria. S-ar spune că înfrîngerile. şi privaţiunile ^exasperaseră trăsătura voluntară a caracterului său. Această uriaşă sete de putere îl face să coboare pînă la izvoarele ei ascunse. Poetul devine magician. începe să se ocupe de problemele parapsihologici, pe care le studiază în^ cazul Domnişoarei Teste, al cărei nume este — în chip atît de ciudat — acel al eroului lui Paul Valery. Făureşte ipoteze îndrăzneţe cu privire la natura sufletului şi la constituţia materiei, intrînd în polemică cu ştiinţa oficială, ca în confe inţa *Sufletul şi viaţa viitoare,* ţinută în 1900 la Ateneul Român şi publicată apoi în *Forţa morală.* îşi recunoaşte puterea de a descoperi comorile. Crede chiar că omul poate opri moartea atunci cînd vocea lăuntrică îi spune că destinul nu i s-a împlinit. Proclamă puterea gestului şi a cuvîntului omenesc într-o pornire de orgoliu luciferic, care îl

face să asemene pe omul ajuns la conştiinţa energiilor sale interne cu însăşi divinitatea. „Numai cînd omul va şti — scrie Macedonski în articolul *Spre ocultism* din *Hermes,* 1903 — care sînt cauzele ce fac bunăoară ca un gest sa impună respect şi altul să nu impună, ca o privire să oprească mîna. :idicată, ca o frază, seacă prin coprinsul ei, să fie în stare să electrizeze o mulţime — numai atunci omul va putea să fie mai stăpîn decît este asupra împrejurărilor vieţii lui şi deci asupra soartei sale". Fiinţa umană care, descoperind puterea „magică" a cuvîntului şi a gestului, le va folosi în voie, „va putea ieşi din îngustimea obştească a naturii omeneşti pentru a păşi către acel prag al superumanităţii, prag dincolo de care făptura omenească se confundă aşa de mult cu divinitatea încît nu mai poate fi deosebită de dînsa decît prin manifestaţiunea ei de corporalitate tangibilă şi vizibilă."

Poetul se cufundă în visul unei puteri capabile să siluiască destinul. Traducerea scenei de magie din *Faust,* al lui Goethe, pe care o publică în vremea aceasta, răspunde unei preocupări care măsoară adîncimea decepţiilor suferite cu îndrăzneala aspiraţiilor menite să le compenseze. Dar pînă a forţa vechea cerbicie a destinului, Macedonski se angajează într-o nouă luptă, din care nu poate ieşi decît înfrînt. Este vorba de sprijinul pe care îl dă tînărului publicist Caion, care, dintr-o inexplicabilă perversitate, acuză pe Caragiale de a fi plagiat în *Năpasta* pe închipuitul autor ungur Kemeny. Mi se pare absolut sigur că Macedonski n-a simţit impostura atunci cînd Caion începe atacurile sale în *Revista literară* a lui Th. M. Stoenescu. N-a avut nici discernămîntul necesar pentru a aprecia valoarea „documentului" pe care Caion îl producea : cîteva file dintr-o carte ungurească, ticluite în întregime. Ceea ce îl orbea în asemenea măsură era resentimentul împotriva aceluia care în *Moftul român* persiflase descoperirea simbolist-instrumentalistă.

întocmai ca în cazul epigramei din 1883, dacă Macedonski n-are vina de a fi dezlănţuit lupta are pe aceea de a o fi continuat cu o violenţă înzecită şi necugetată. în definitiv, pentru cîteva versuri umoristice un scriitor nu merita cumplita decapitare a plagiatului dovedit atunci cînd piesa probantă era suspectă şi garantul moral al acuzaţiei era tînărul Caion. în ciuda acestei circumspecţii elementare, Macedonski dă un larg loc campaniei contra lui Caragiale în ziarul pe

care începuse a-l scoate la 28 octombrie 1901 şi care, printr-o usturătoare ironie, se numeşte *Forţa morală.* îndîrjirea foii este atît de mare încît în momentul în care Th. M. Stoenescu, convingîndu-se de impostura lui Caion, îi refuză paginile *Revistei literare,* Macedonski nu pregetă să rupă cu vechiul tovarăş din primii ani ai *Literatorului.* Ba chiar atunci cînd, chemat să răspundă în faţa Curţii cu juraţi din Bucureşti, nenorocitul acuzator încearcă să se salveze afirmînd că înscenarea cu Kemeny era numai o cursă întinsă pentru a-l aduce pe Caragiale în faţa justiţiei, Macedonski nu procedează cum s-ar fi cuvenit în acest ultim moment : făcînd o retractare onorabilă şi dînd afară pe neruşinat. Agitaţia pătrunde în public şi, astfel, în ziua de 14 februarie 1902, cînd Macedonski urcă pe scena Ateneului pentru unul din obişnuitele lui festivaluri literare, voci din sală încep să huiduiască în timp ce academicianul Grigore Tocilescu cere linişte din loja oficiaiităţii. Se produce atunci un fapt fără analogie, vrednic a fi notat pentru hazul lui, cît şi pentru contribuţia pe care o aduce la cunoaşterea caracterului ţanţoş al poetului. în mijlocul tumultului dezlănţuit Macedonski scoate el însuşi un fluier cu care se înarmase din vreme şi replică huiduitorilor, în mulţimea cărora credea a recunoaşte oameni trimişi anume pentru a provoca scandal.[1]

După incidentul de la 14 februarie, *Forţa morală* încetează să apară. Timpul a potolit duşmănia dintre Caragiale şi Macedonski. Cel puţin acesta din urmă a avut ocazia să manifeste public revirimentul sentimentelor lui. La sfîrşitul lui iunie 1912, în drum către ţară, Macedonski îşi întrerupe călătoria în Germania şi află despre moartea lui Caragiale. Adresează atunci următoarea scrisoare, datată din Laiz Sigmaringen, 28 iunie 1912, directorului ziarului *Adevărul:* „Domnule director, destul de greu bolnav aici, unde am fost nevoit să-mi întrerup călătoria spre Bucureşti, aflu cu o nemărginită durere moartea lui Caragiale. Ne loveam adesea pentru că ne iubeam mult. Pierd în el un rar prieten şi ţara un uriaş al condeiului. Unele dintre scrierile lui vor rămînea o veşnică podoabă a literaturii noastre. Caragiale a respectat

[1] întreaga presă bucureşteană se ocupă de acest incident. Ecourile lui pot fi urmărite în *Universul, Epoca, L'Independance Rournaine, La Roumanie* etc. Asupra hazliului episod al fluierului, vd. obscura publicaţie a unui devotat. *Ecoul călătoriilor,* din 20 februarie 1902.

limba aşa cum nu se face de mulţi, şi stilul său este ^ cu desăvîrşire admirabil. Humorist prin excelenţă — deşi inimă bună — el era poate superior lui Mark Twain. Ga om, era un fermecător — iar instrucţiunea pe care şi-o însuşise era din cele mai vaste. Recurg la organul dv. de publicitate spre a vă ruga să transmiteţi familiei, împreună cu condoleanţele mele, expresiunea acestor sentimente."

*Forţa morală** care a adăpostit nedreptele atacuri împotriva lui Caragiale, ocupa totuşi un loc de seamă în mişcarea literară a începutului de secol. Aci publică Macedonski unele din cele mai desăvîrşite creaţii ale sale : *Lewki^* şi *Mînăstirea, O umbră de dincolo de Styx* şi *Vasul.* Aci publică el *Noaptea^ de decemvrie.* Rareori în intervalul unui timp mai scurt şj în mai puţine pagini ale mărturiei scrise contrastele firii lui Macedonski, dîrzenia de atîtea ori injustă atomului alternînd cu perfecţiunea artistului au avut ocazia să se manifeste cu aceeaşi limpezime. în viitoarea celei mai nedrepte şi mai sterile lupte penelul său savant ni se arată zugrăvind frumuseţea naturii sau a lucrurilor întocmite de iscusinţa omului, şi cîntecul său se înalţă pentru a spune elanurile sufletului în necontenită renaştere şi dulceaţa amintirii închinată anilor tineri ai vieţii. Ne putem închipui destul de bine cum vor fi sunat paginile absurdelor polemici din *Forţa morală* alături de strofele *Umbrei de dincolo de Styx,* cărora Ovid Densusianu le recunoaşte „melancolia şi graţia chipurilor de pe urnele funerare antice". Prietenii lui simţeau adesea că în anumite momente poetul trebuie salvat de el însuşi.

Evenimentul cel mai important al anului 1902, după dispariţia *Forţei morale,* este publicarea volumului *Cartea de aur,* care concentra aproape toată producţia nuvelistică a lui Macedonski. Dar şi această carte, despre care se poate spune că începe o epocă nouă în evoluţia prozei artistice româneşti, nu are vreun răsunet.

Anul 1904 n-aduce vreo întîmplare de seamă. încercarea de a scoate din nou *Literatorul* este părăsită după cîteva anemice caiete, în care contribuţia directorului este ca şi inexistentă. Opera poetică românească a lui Macedonski era de altfel încheiată la această dată, în cea mai mare parte a ei. Abia în 1916 vibrează din nou lira pe care credea a o fi primit din mîna lui Eliade, a lui Grigore Alexandreseu, a lui Alecsandri. în intervalul care separă *Forţa morală* de *Poema*

rondelurilor, aproape cincisprezece ani de activitate literară^ preocuparea principală a lui Macedonski este îndrumată către clădirea operei franceze.

Astfel, în 1905, împreună cu *Liga conservatoare,* cea din urmă încercare de ziar politic a lui Macedonski, apare revista *Le beau Danube bleu* unde colaborarea foarte activă a directorului aduce un mănunchi din versurile sale franţuzeşti cele mai de seamă. în aceeaşi vreme făcea progrese compunerea romanului *Le calvaire de feu,* început în româneşte şi continuat în limba care urma să-i oîştige un răsunet mai larg. Odată cu începutul toamnei Macedonski pleacă la Paris pentru a găsi un editor. Ziarul *Le soir* din 21 octombrie 1905 anunţă că „celebrul poet Macedonski, campionul literaturii franceze în România, a sosit la Paris unde urmează să publice un nou roman : *Cartea focului".*

Mai multe din capitolele lui sînt trimise cîtorva personalităţi care se arătaseră pline de atenţie în trecut sau care trebuiau cucerite acum : lui Richepin, lui Peladan, lui Pierre Quillard, lui Emile Faguet, lui Mounet-Sully. Toţi răspund cu politeţele de circumstanţă. Editorul este găsit în persoana lui E. Sansot, care ţinea o modestă librărie şi editură la Paris, în strada Saint-Andre-des-Arts 53.

După cîteva luni de absenţă, Macedonski se înapoiază în ţară unde continua să scoată *Liga conservatoare.* Pe la sfîrşitul lui februarie 1906 primeşte cu multă emoţie volumul aşteptat,[1] *Le calvaire de feu* n-a putut deveni ceea ce spera autorul lui pentru el şi ceea ce credeau şi unii din discipolii lui hiperbolici, idilicul Oreste, de pildă,, care pe un petec de hîrtie, găsit în arhiva 'maestrului, proclamă sentenţios : *„Thalassa*este o nouă religie a umanităţii".

După doi ani Macedonski trimite Parisului un nou mesaj, de data aceasta de caracter ştiinţific Interesul pentru problemele cele mai înalte ale ştiinţei a fbst una din trăsăturile constante ale fanteziei lui Macedonski. Ciudatele şi îndrăzneţele ipoteze pe care le făurea în toiul discuţiilor sau chiar în scrieri apodictice trebuiesc judecate numai ca o manifestare a visătorului şi poetului. Traian Demetrescu a notat trăsătura aceasta în impresiile culese încă din 1888. Mişcat de preocu-

[1] Vd. articolul unui anonim, *Durerile facerii,* în *Prezentul* din 24 februarie 1906.

părea care nu l-a părăsit niciodată, trimite către finele anului 1908 un memoriu Institutului Franței, comunicînd experiența doveditoare că lumina nu străbate vidul. Un referat asemănător este trimis revistei *Mercure de France,* care în numărul său de la 1 decembrie 1908 publică o notiță cu rezerve.[1]

Planul de a se impune în lumea literară a Parisului nu fusese părăsit. După succesul relativ al lui *Calvaire de feu* nu putea fi încercat unul mai răsunător pe scena vreunuia clin teatrele pariziene ? O idee de mare efect i se prezintă. Alterarea personalității din studiile psihologice ale lui Ribot permite ipoteza dramatică a unui financiar care, crezîndu-se Napoleon Bonaparte, dă o mare luptă îndrăzneață și se prăbușește atunci cînd o pierde. Mulți ani înaintea lui Pirandello, Macedonski se gîndește să dramatizeze conflictele rezultînd din psihopatologia personalității.

„Nebunul" său este predecesorul lui Henric IV al scriitorului italian. Puternica fantezie a lui Macedonski își reprezenta de fapt propria sa dramă. Manuscrisul piesei *Le fon ?* este terminat în cursul anului 1910. înarmat cu acest text poetul pornește din nou, odată cu începutul toamnei, spre Paris. Ziarele din București anunță că teatrul „Sarah Bernhardt" va juca o piesă de Al. Macedonski. Informația anunța însă o simplă dorință. Pentru moment Macedonski caută să intereseze cercurile literare. Dintr-o notă a lui Gaston Picard[2], publicată. în *Uambulance* din octombrie 1910, aflăm că *Le fou?* este citit într-un cerc în care se aflau Louis de Gonzague Frick[3], Paul Lombard, Jean Royere, Florian-Parmentie^ și Andre Godin. Silințele lui Macedonski pentru a-și impune lucrarea trebuie să fi fost destul de mari. Ele rămîn însă zadarnice, și după o ședere mai îndelungă la Paris Macedonski se înapoiază în țară pe la începutul lui iulie 1912. Drumul înapoierii îl duce prin Italia, unde se oprește la Florența, *llustrațiunea naționala* din noiembrie 1912 publică

[1] Vd. *Opere,* I, p. LXVIII. Ecouri tardive ale acestor preocupări, în articolul meu de amintiri din volumul *Studii și portrete literare,* Craiova, 1939.

[2] Același Gaston Picard revine în *La renaissance contemporaine* din 10 iulie 1913 arătînd că în *Le fouf* Macedonski *„pose le probleme du dedoublement de la personne".*

[3] Vd. nota acestuia în *La pbalange,* jrevista lui Jean Royere, din 30 iulie 1913.

fotografia poetului, însoțit de fiul său Alexis, în mijlocul peisajului de la Certosa. întreaga lume literară a Bucureștilor vorbește de înapoierea poetului, după o lipsă atît de lungă. „«A sosit Macedonski» ; cuvîntul acesta e pus pe buzele tuturor *și* sună așa ca și cum omul s-ar fi trezit din morți", scrie I. Dragoslav în *Rampa* din 18 iulie 1912.[1] Un curent de simpatie pare să se formeze în favoarea poetului.

încă din 1910 cazul Macedonski este supus revizuirii, într-una din seratele literare ale *Convorbirilor critice,* revista lui Mihail Dragomirescu, un grup de entuziaști ai maestrului, I. Dragoslav, At. Mîndru, Al. T. Stamatiad, vorbesc de nedreptatea sub care suferă marele poet. Al. T. Stamatiad cere să fie citită *Noaptea de decemvrie* în comparație cu oricare din marile creații ale lui Eminescu. Scena a fost povestită de Mihail Dragomirescu însuși.[2]

Impresia puternică cucerește pe toți ascultătorii. Dragomirescu analizează poema cu simpatie în caietul *Convorbirilor critice* din decembrie 1910 și o introduce în manualul său de limba română pentru clasa VUI-a de liceu. Faptele acestea venind de la cineva care era profesor influent, autor de manuale și director de revistă, puteau fi considerate ca un început de consacrare. Curentul de simpatie care se formează în jurul lui Macedonski, odată cu înapoierea sa de la Paris în 1912, impune încă mai puternic reluarea cazului Macedonski. Doi tineri poeți, Ion Pillat și Horia Furtună, înființînd colecția „Cărților albe", în care urmau a fi editați poeții epocii, cer lui Macedonski volumul de debut al întregii serii.

Astfel apar *Flori sacre,* cu materialul din *Forța morală^,* completat cu puține versuri mai vechi. Autorul se adresează tinerilor săi emuli cu următoarea scrisoare publicată în fruntea volumului : ,,Scumpi poeți, voi care sunteți România cea nouă, m-ați tîrît în entuziasmul vostru și m-ați hotărît să vă încredințez, spre a fi date în vileag, versurile ce urmează. Ele erau *flori sacre* pentru mine fiindcă au răsărit din restriștea unei vieți ce a stat sub trăsnet și urgie, și tot

[1] Asupra înapoierii lui Macedonski în iulie 1912 din Paris, vd. de asemenea M. Cruceanu, O *sărbătorire intimă, Rampa,* 5 iulie 1912 și propriul articol al lui Macedonski, *După doi ani, Rampa,* 25 iulie 1912.

[2] Vd. foiletonul : *Stamatiad, Mîndru și Dragoslav,* în *Viitorul* din 6 iunie 1923, apoi an *De la misticism la raționalism,* 1925, p. 392-395.

ce pot să fac acum este să le păstrez acest nume. Ele însa pot să aibă însemnătate şi pentru alţii : pot să arate celor care sufăr că în mijlocul necazurilor şi mizeriilor vieţii — oricît de îngrozitoare ar fi ele — tot se află culmi pe care să te poţi refugia : ale poeziei şi ale artei bunăoară. Este mai de dorit, socotesc, să cauţi să urci pe ele decît să mori sau să înnebuneşti. — Vă strîng mîna cu dragoste, şi ca un frate mai vîrstnic sunt al vostru, Alexandru Macedonski."

Ziarele şi revistele reproduc cu mari laude versuri ale volumului. Atmosfera devine din ce în ce mai binevoitoare. Dar vechiul sarcasm care n-a încetat să-l întovărăşească pe poet mai rînjeşte cel puţin o dată. Actorul Belcot avînd să înfăţişeze tipul unui ratat ridicol în piesa *Sapho* de Daudet, reprezentată pe scena Teatrului Naţional din Bucureşti, la începutul stagiunii din 1912, adoptă masca, atitudinea şi felul de a vorbi al lui Macedonski. Galeria şi stalurile se înveselesc în voie. Se găsesc însă şi cîţiva spectatori care socotesc că această caricaturizare nu poate fi tolerată, afară numai dacă modelul ei nu este decretat un obiect public al batjocurii şi al dispreţului, vrednic a suporta toate atentatele. Iosif Nadejde protestează în cronica sa dramatică din *Adevărul.* Macedonski iscăleşte o scrisoare publică în *Viitorul* din 15 decembrie 1912 adresată cîtorva membri ai guvernului.

Speranţa de a-şi vedea jucată piesa *Le fou ?* pe una din scenele pariziene nu este cu totul părăsită în cursul anului 1913. Prietenii din Paris cred că mai pot crea atmosfera necesară. M. Montandon publică o notă despre Al. Macedonski şi *Le fou?* în *Mercure de Frande\.* Iar *Journal des debats* din 5 iulie 1913 reţine următorul ecou : *„M. Macedonski, le grand poete roumain qui est en ce moment â Paris, vient de terminer une comedie dramatique, „Le Fou i", dont on dit deja la puiissante originalite en meme temps que Văctualite toute parisienne"* etc. Noile speranţe se arată însă zadarnice. Cînd în august 1914 izbucneşte războiul mondial, poetul, care tre£tise de 60 de ani, putea să-şi dea limpede seama că vechiul vis de glorie şi de putere este îngropat pe vecie,

Reacţiunea lui Macedonski în anii neutralităţii noastre[1], cînd punctele de vedere se încrucişau cu o vehemenţă greu de închipuit astăzi, este din cale-afară de surprinzătoare.

[1] Lipseşte în *Studii...;* completat după. *Opere, I, ed. cit.* (n.ed.).

„Campionul literaturii franceze", poetul care nu încetase să denunţe primejdia influenţei germane şi care închina unul din volumele sale de versuri „Franţei, singura patrie a intelectualilor", nu este alături de Franţa. Oare decepţia aşteptărilor sale la Paris să fi determinat această atitudine pe care adversarii nu se dau înapoi s-o pună în lumină cu epitetele cele mai grave ? Poziţia lui Macedonski este hotărîtă din primul moment. în 1915, de la 27 septembrie pînă la 29 noiembrie, apar cele zece numere ale ziarului *Cuvîntul meu,* inspirat favorabil Puterilor Centrale, cu unele ieşiri împotriva Franţei „burgheze" şi „avocăţeşti", preconizînd neutralitatea României. Articolele sale din ziarele politice, ca de pildă cele din *Dreptatea,* abundă în acelaşi sens.

Totuşi, în cursul anului 1916, activitatea politică trece pe al doilea plan. în primele luni ale anului mai tot timpul este luat de corectura romanului *Thalassa,* versiunea românească a *Calvarului de foc,* care apare acum *în Flacăra* lui G. Banii, devenită ospitalieră pentru întrepida inspiraţie, odată cu grupul de tineri asociaţi la conducerea revistei. începînd din mai poetul începe să compună *Poema rondelurilor,* pe care o continuă în. 1919 şi 1920. în sfîrşit, în primele zile ale lunii august 1916 termină tragedia *Moartea lui Dante,* rămasă nepublicată. Izbucnirea războiului nostru îl găseşte pe Macedonski asupra acestor elaborări literare. Jurnalul intim din primele zile ale războiului, pe care l-am găsit în . arhiva' poetului, manifestă rectificarea intimă a sentimentelor;.sale.[1]

Anii războiului au fost neobişnuit de grei pentru Macedonski. Lipsit cu desăvîrşire de mijloace, au fost zile cînd poetul nu putea să-şi cumpere nici pîinea cea de--toate zilele. *Literatorul reapăruse* la 29 iunie 1918 după încetarea ostilităţilor şi pacea separată. Dar chiar în al treilea număr al noii serii, Macedonski publică un articol' elogios despre; feldmareşalul Mackensen, comandantul forţelor germane în ţara: ocupată. Articolul era cum nu se poate mai, nepotrivit. El apărea într-un moment în care ocupaţia germană urma să se retragă în timpul cel mai scurt, şi sfîrşitul războiului începea să se deseneze destul de limpede, încît laudele aduse mareşalului şi armatelor sale deveneau un gest a cărui gratuitate egala inoportunitatea sa. Primul-redactor al revistei»

Al. T. Stamatiad,^ încearcă să convingă pe Macedonski să renunțe la această manifestare în care putea recunoaşte pricina unei serii noi de neplăceri.

Dar Macedonski nu este omul să renunțe cu uşurință la ceea ce a hotărît o dată. Demonul trufiei sale se găseşte iar la lucru.^ Singura concesiune care poate fi obținută este ca revista să imprime o lămurire menită să limiteze răspunderea fiecărui colaborator la contribuția iscălită de el. Cum însă articolul produsese o impresie defavorabilă şi autorul lui continua să-şi creeze noi adversari, primul-redactor are o nouă explicație cu directorul în urma căreia acesta din urmă îi dă toată libertatea, ,,pentru că e bine — îi scrie Macedonski — să nu duci d-ta povara urelor ce-mi pot atrage atît în această privință cît şi în altele". Scrisoarea aceasta, care n-a fost urmată de nici o hotărîre de fapt, a fost încredințată lui G. Călinescu care a publicat-o în *Adevărul literar* din 30 iunie 1935. Ea este un^document al acelui potențat sentiment de sine care nu l-a părăsit pe Macedonski niciodată şi care este cheia destinului său.

Este adevărat că Macedonski n-a impus nimănui punctul său de vedere. în această vreme ziarele venite din Iaşi anunță că Ovid Densusianu, ales membru al Academiei Române, propusese candidatura lui Macedonski, adfcă a scriitorului care inițiase curentul literar continuat de *Viața noua.* Cînd însă Densusianu află despre articolul publicat în al treilea număr al revistei el revine asupra propunerii şi sentimentelor sale. Dezaprobări vin din toate părțile încît din nou Macedonski se găseşte într-un adevărat *bellum contra omnes.* Motivul tijpic al existeniței sale revine încă o daită. în aceeaşi vară a anului 1918 Macedonski anunță că va candida la alegerile pentru Constituantă. în 1919 îşi concentrează toate răfuielile într-o broşură polemică ; *Zăcherlina în continuare.*

Bătrîn şi bolnav, Macedonski primeşte o lovitură destul de grea la începutul lui martie 1920. Este pensionat din slujba pe care o deținuse, cu largi intermitențe, la Comisia monumentelor istorice, şi care alcătuia strîmta bază materială a existenței lui. Scriitorii bucureşteni iscălesc un protest în *Presa capitalei* din 18 martie şi în alte 2;iare. Ministerul revine asupra măsuni luate şi^poetul poate rămîne acum mai liniştit în patul pe^care îl părăseşte din ce în ce mai rar. Mîna sa nu depune însă condeiul. în octombrie 1919 compusese *Sonetul puterii,* în care natura voluntară a poetului îşi proclamă din nou crezul său. în 1920, pe patul de suferință, în limpedea viziune a morții apropiate, Macedonski mai scrie strofele publicate în ediția amintită aci de mai multe ori, la sfîrşitul grupei *Ultima verba.* Aceste mărturii finale nu cuprind strigăte ale deznădejdii sau suspine ale amărăciunii,^ ci cîntecul simplu şi armonios al vieții într-o lume plină de frumuseți.

Intr-o scrisoare adresată lui Al. T. Stamatiad[1], Nikita Macedonski a povestit scena morții tatălui său, în ziua de 24 noiembrie, la ora 3 după-amiază.

CARACTEROLOGIE

Povestirea vieții lui Macedonski a pus în lumină mai multe din trăsăturile lui de caracter. Totuşi, după ceea ce a fost în primul rînd prezentarea faptelor, este necesară judecarea lor şi stabilirea tipului caracterologic al omului. Cum se înfățişa, aşadar, omul al cărui caracter a influențat în asemenea măsură soarta operei sale ? Alexandru Macedonski îndreaptă către cercetătorul de azi imaginea unei naturi din cale-afară de voluntară. Printre celelalte forme şi energii ale sufletului voința lui se înalță cu rol precumpănitor, luînd conducerea întregului şi colorîndu-i structura. Totul i se pare lui Macedonski în dependență de voința omului. Voința este pentru el un element cosmic. Voința este o putere magică. Purtată de receptacolul cuvîntului puterea voinței este nelimitată. Lacătele cele mai ferecate i se deschid :

Cu vorbe un Wertheim descui.

Poezia este o operă a voinței. Sentimentul vibrează în sufletul fiecăruia ; numai voința, deprinderea, studiul îl îndrumează către forma expresiei artistice. Doctrina teoreticianului este gata din primele momente.

„Toți naştem poeți — scrie el în prefața volumului de *Poezii* din 1882 — dar nu devin poeți decît aceia care se formează prin studiu." Lumea însăşi nu este la urma urmei decît

[1] Publicată în *Adevărul literar* din 30 iunie 1935.

o proiecţie a voinţei noastre. „Omul are putinţa — afirmă Macedonski — de cîte ori energia lui lăuntrică îi îndreptează cugetarea numai spre una şi aceeaşi ţintă să-şi compacteze curentele de energii numite cugetări pînă la punctul de a le schimba, după voinţă, în obiecte sau *în* făpturi ^însufleţite." Fachirismul şi spiritismul, nălucile şi halucinaţiile nu sînt decît aplicaţii şi cazuri speciale ale ^puterii universale ^ a voinţei. Chiar moartea este un consimţămînt. Nu moare cine vrea să trăiască.

Pentru a înţelege caracterul lui Macedonski trebuie să ţinem seama de aceste postulate esenţiale ale voinţei lui.

Această voinţă se credea atît de puternică încît socotea că poate rămîne singură în opoziţie şi luptă universală. Nu este aceasta oare definiţia orgoliului ? Toate mărturiile pe care le avem asupra lui Macedonski consemnează această trăsătură de caracter. încă din 1889 AL Vlahuţă, în portretul pe care i-1 consacră sub titlul *Polidor (în Revista noria* din 15 mai 1889), scrie : „Polidor a fost singur la părinţi. Şi tatăl său, colonel care muşcase ceva din legendarul '48, cînd J-a dus la şcoală, în imomentul cînd era să intre ia domnu director, i-a spus băiatului o vorbă mare,^adîncă şi foarte solemnă : j<Fii mîndru şi ţine fruntea sus că eşti băiatul meu !»" După ce izbucneşte vîlva în jurul nefericitei epigrame din 1883^orgoliul omului nu dezarmează. „Polidor rămase singur, părăsit, dispreţuit, dar semeţ."

Portretul semnat de Vlahuţă este al unui adversar.^Prietenii văd însă, pînă la un punct, în acelaşi fel. Vrednică în^a fi cunoscută este icoana zugrăvită de Cincinat Pavelescu, în pagina intitulată *Artistul** în *Literatorul* din 15 decembrie 1892 : „Siluetă aristocratică. Eleganţă nativă-. Chip sugestiv. Mustăţile înfipte în cer. Păsuri grăbite, puţin sacadate. Zilnic trece pe Podu Mogoşoaie. Se uită drept înainte şi vede tot ce se petrece în lăture. Cam rigid în mers. înfăţişare de militar austriac. Oriunde intră atrage atenţiunea. Femeile îl fixează lung. Picioarele sale sînt mici. Privirea cînd bizară, cînd dulce şi rîzătoare, cînd vagă. Era una din acele figuri ce, văzute o dată, în memorie rămîn. în caracterul generaj al chipului, ce predomina era o melancolie genială. Surprinzătoare în această siluetă mai era complexitatea de nuanţe ce-i modifica trăsăturile. în stare de repaos, făptură maladivă, indolentă şi resemnată — părea. Dar fruntea, în oarecare momente, o ridica cu o rnîndrie sfidătoare. — Aceasta îl transfigura. Din vagul în care înota privirea sa se lustruia atunci cu poleiul oţelului."

Cele mai multe din incidentele care au otrăvit viaţa lui Macedonski au izyorît din orgoliul său, din pornirea de a întreprinde acţiuni hazardate pe răspundere proprie, în opoziţie^ declarată cu întreaga înconjurime şi în dispreţul reacţiunii aşteptate. Epigrama împotriva lui Eminescu sau articolul despre Mackensen au fost rodul unor iniţiative de această natură. Orgoliul său este atît de puternic încît în setea de afirmare a resentimentelor sale el uită realitatea şi limitele ei probabile. Nu era oare o nebunie să sprijini acuzaţia de plagiat împotriva lui Caragiale, un scriitor care dăduse atîtea dovezi despre talentul şi probitatea sa artistică ? Dar pentru volitivul Macedonski realitatea nu era o limită. Am văzut că, pentru el, realitatea era mai degrabă o proiecţie a voinţei.

Temperamentele voluntare sînt totdeauna parţiale, exclusiviste. Tirile intelectuale, oamenii teoretici sînt concesivi. De pe poziţiile inteligenţei se poate recunoaşte dreptatea relativă a mai multor cauze, între care spiritul încearcă o mijlocire, o sinteză. S-ar putea vorbi de liberalismul inteligenţei şi de radicalismul voinţei. Macedonski este un spirit partizan -în toată puterea cuvîntului. Multă vreme, după ce gustul general încetase sa-i mai urmeze, Macedonski declară încă poeţi de prima mărime pe Eliade şi pe Bolmtineanu[1]. Dintre tovarăşii de generaţie talentele vrednice în adevăr a fi cunoscute rămaseră Gr. H. Grandea, Vasile Păun, Ion Cătina. Macedonski nu se simte bine decît între comilitoni şi discipoli. Lui Mircea Demetriade îi consacră un lung studiu plin de elogii. *Literatorul* proclamă din^ cînd în cînd un nou talent literar din ceata aderenţilor săi. De-a lungul întregii sale vieţi, Macedonski a fost însoţit de o suită de partizani care îl mîngîiau de adversitatea generală a mediului. Tocmai pentru că exclude cu violenţă el ştie să adopte cu pasiune. între atîţi adversari el ştie să fie un prieten entuziast. Citiţi paginile dedicate lui Leon Bachelin sub titlul *Ochi de lac — ochi de vis !* Rareori a fost scris un mai frumos imn al prieteniei. Prietenii săi s-au numit Vasile Urechea, Gr. Tocilescu, Bonifaciu Florescu,

[1] Vd., d.p., articolul din epoca bătrîneţii : *Spre o dreptate literara,* în *Universul literar* din 19 iunie 1916.

Anghel Demetriescu, Ionescu-Gion, C. Buzoranu *, Jules Brun, Vaisile Păun şli atfţţi alţi intelectuali ai vremii, spirite cultivate şi distinse, pline de înţelegere pentru valoarea artistului şi tolerante faţă de bizareria lui, care nu le ascundea prezenţa fondului foarte uman. Amiciţiile au salvat corabia atît deame-* ninţată a reputaţiei lui Macedonski. In mijlocul tăgăduirii şi osîndei generale rămîneau totdeauna cîţiva prieteni credincioşi omului şi operei. Prin lanţul acestor suflete s-a păstrat o imagine mai bună şi mai adevărată a poetului hulit.

Ceea ce cîştiga pe aceşti prieteni era, în primul rînd, farmecul convorbirii omului foarte cultivat îşi zborul înalt al fanteziei lui. In amintirile sale din 1888, citate şi mai sus, Traian Demetrescu evocă neuitatele după-amiezi petrecute în tovărăşia acestui om rar : ,,Aproape o vară întreagă am stat în aceeaşi curte cu poetul. Ziua, după-amiazi, mă coboram în salonul său şi ore întregi convorbeam : literatură^ ştiinţe, socialism etc, etc, sau citeam, — «mai bine-zis îmi citea cu felul său de a citi, ce parcă este o muzică^ Uneori era dînsul în odaia mea din etajul de sus. Acolo mă găsea citind, lucrînd, meditînd sau privind de la fereastră în coridorul unei case vecine, unde sta o frumoasă cu nişte ochi !... Dar de multe ori da peste mine şi dormind. Atunci mă scula, eu mă răcoream cu apă rece şi recoboram iară în salonul său, în care albastrul draperiilor, canapelelor, fotoliurilor era stăpînitor în mijlocul gamei de culori şi nuanţe ce răsăreau din feluritele obiecte şi tablouri, prinse de pereţi sau răspîndite pe mese, prin colţuri, ori pe etajere. Albastrul era culoarea ce impresiona mai mult ochii săi. în amurgurile calde şi paşnice de vară, retraşi în grădina sa, pe cîte o bancă de lemn, îl vedeam adeseori ridicînd ochii către cer şi adîncindu-i în albastrul său limpede şi nesfîrşit. Deschideam cîteodată vorba despre astronomie. Citisem şi unul, şi altul ultimele cercetări ale lui Flammarion. Poetul e religios, teist şi, de la o vreme, chiar mistic. Mai totdeauna are surîsul scepticismului în faţa ştiinţei pozitive. Răsturna într-o clipă legile sistemului planetar, şi cu o vorbă dulce şi uşoară alcătuia teorii nouă astronomice, explica în altfel mersul planetelor, spaţiul, materia, după imaginaţiunea sa, dar cu o aşa putere de imaginaţiune că un moment părea că te convinge."

[1] De la „Bonifaciu Florescu" adăugat după *Opere, I, ed. cit.,* deoarece absenţa rîndului în *Studii...* este evidentă greşeală de tipar (n. ed.).

S-ar putea întocmi o întreagă antologie a convorbirilor lui Macedonski, unanimă a recunoaşte interesul captivant al omuluL „Farmecul său cel mare — scrie Cincinat Pavelescu în amintitul portret — era intimitatea sa. Cei care l-au cunoscut nu-l vor uita. Oriunde mergea, robea — cînd voia. îl ascultai chiar dacă-l urai."

Iar un alt poet, Ştefan Petică, notează la rîndul său, descriind O *seara la Macedonski*[1] : „Amfitrionul vorbeşte, frazele curg dulci, liniştite şi cizelate asemeni unei marmore ieşite din mîna unui maestru antic. S-ar zice că omul acesta clădeşte o frumoasă operă arhitecturală din cele mai mici discursuri. Ceea ce *î* deosebeşte însă de alţi maeştri e o căldură şi un colorit viu în vorbire cum nu mi-a fost dat să văd. Cuvintele au o putere de sufletească expansiune care robeşte şi fascinează de la început..."

Atîta n-ar fi fost de ajuns... Prietenii lui au recunoscut adeseori *sub* atitudinea omului dîrz şi orgolios un suflet deschis simpatiei pentru cei slabi, gata să ajute. I. Dragoslav a descris odată buna primire pe care a găsit-o în casa lui Macedonski tînărul boem descins în Bucureşti pentru o carieră literară din cele mai nesigure, vorba bună de încurajare, ceaiul cald oferit celui ce îngheţa pe străzile necunoscute ale oraşului, ajutorul strecurat cu discreţie la plecare [2].

Altă dată, la Paris, după cum povesteşte Petronius, ochiul atent al^ lui Macedonski descoperă un copil înfometat, pierdut în furnicarul indiferent al metropolei; ştie să-l [3] recunoască, îl adoptă pentru cîtva timp şi salvează în el pe sculptorul Savargin[4].

Desigur, cele mai multe din aceste gesturi au rămas necunoscute. Cum s-a putut vorbi însă de ura care în sufletul lui Macedonski ar fi coborît ,,la gradul cel mai de jos al simţirii omeneşti" ? Cînd Ilarie Chendi aruncă această acuzaţie denunţînd în contemporanul său „instinctul cel mai brutal al răzbunării prin sfîşiere", „o minte înfrigurată ce se frămîntă în căutarea curselor şi a otrăvurilor nimicitoare", ,,o carica-

[1] Articol din 1898. Reprodus în *Opere,* ediţie îngrijită de N. Davidescu, p. 296.

[2] I. Dragoslav, *Flori pe sicriu,* în *Rampa,* 28 nov. 1920.

[3] Adăugat după *Opere I, ed. cit.* (n. ed.).

[4] Petronius, *Cum l-a cunoscut Macedonski pe Savargin,* în *Viitorul* din 28 aprilie 1911.

tură de om, vrednică de plîns sau de dispreţ" pe care societatea nu poate decît s-o osîndească, el cedează celei mai nedrepte dintre sugestiile timpului. Semeţie, da. Desigur şi irascibilitate. Nu însă cruzime şi răutate satanică a sufletului. Fireşte, în decursul vieţii a trebuit să rupă cu unii din prietenii săi, cu Duiliu Zamfirescu, cu Traian Demetrescu, cu Th. M. Stoenescu. Niciodată însă din răceala sau versatilitatea inimii. Numai amărăciunea decepţiei sau ciuda de a nu se mai şti urmat l-au condus către acele rupturi răsunătoare care au falsificat imaginea sa. Amintirea lui Macedonski merită aceste rectificări.

Pentru ca dîrza lui voinţă să fi izbutit i-ar fi trebuit lui Macedonski un simţ al realităţii pe care nu l-a avut. Aci întîmpinăm a doua pricină a tragicei lui nereuşite. Este în firea lui Macedonski ceva de visător fantast care dă tensiunilor sale un caracter de mare zădărnicie. Toată viaţa lui omul a proiectat mari descoperiri menite să transforme întreaga ştiinţă a timpului în nişte simple prejudecăţi. Din cînd în cînd i s-a părut că este autorul unei invenţii capabilă să-i aducă gloria şi averea.

Politica sa a fost rodul aceleiaşi visări necontrolate. Cînd poetul începea să vorbească sau cugeta în singurătate harta lumii devenea plastică în mîinile sale, iar partidele şi^ grupările păreau gata să se mişte în ciuda tuturor aşteptărilor şi probabilităţilor. Totdeauna se credea în stăpînirea bunei soluţii şi a prevederii nedezminţite. Gestul său putea muta munţii. Către sfîrşitul vieţii mai întemeiază un partid nou : „gruparea intelectualilor", în care, găsind că un singur membru este prea puţin, îşi asociază un tovarăş de la masa vecină a cafenelei. Aliată cu astfel de intuiţii ale realităţii se înţelege că semeaţă lui voinţă era mai mult o veleitate, o încordare absurdă a cărei victimă devenea el însuşi.

Cu timpul, omul de atîtea ori înfrînt, luptînd cu adversitatea, îndurînd lipsurile cele mai grele, s-a drapat într-o melancolie care alcătuia elementul poetic al caracterului său. Poetul ajunsese să înţeleagă că nu suferă atît din pricina oamenilor cît din aceea a felului general de a fi al omenirii. Un grăunte de mizantropie se amesteca aproape în toate

[1] Vd. cele două articole ale lui II. Chendi, în *Voinţa naţionala* din 18 şi 25 aprilie 1904.

vorbele sale, şi, după chipul în care divulga viţiul ascuns al condiţiei umane, convorbirea sa se colora cu reflexele sarcasmului sau ale dezolării.

Poate în aceasta stătea marele farmec al conversaţiei lui Macedonski, notată de atîţia dintre contemporanii lui, în impresia că o vastă zare meditativă se desfăşoară în jurul sufletului său nefericit şi îndurerat, plin de trufie şi bucuros şă lupte, dar înfrînt mai dinainte de propria lui fantezie nărăvaşă. Aşa a rămas şi în amintirea acelora care l-au cunoscut, zugrăvind neşterse icoane în povestiri care nu mai sfîrşeau, odihnindu-se în jeţul bătrîneţilor, cu mîinile împodobite de pietrele preţioase ale închipuirii sale, fumînd una din nenumăratele ţigări care l-au ucis pînă la urmă, privind peste oameni şi lucruri cu ochi în care unduiau marile lor ape adînci.

POEZIA LUI AL. MACEDONSKI

într-o operă poetică de întinderea şi varietatea aceleia pe care ne-a lăsat-o Alexandru Macedonski este firesc ca nu toate aspectele ei să aibă aceeaşi calitate. Lungul interval al unei cariere neobişnuit de fecunde, intervenţia practică a omului bîntuit de atîtea nefericiri introduc accente care nu mai găsesc calea inimii noastre sau care ne surprind. Dincolo de aceste înfăţişări care ne vorbesc fie de un poet minor al veacului trecut, fie de unul care n-a izbutit să se uite totdeauna pe sine în avîntul generos al creaţiei, dincolo de ceea ce este caduc sau limitat, Alexandru Macedonski a înălţat unul din cele mai însemnate monumente poetice ale limbii noastre. Originalitatea lui incontestabilă, îndrăzneala concepţiilor şi atitudinilor lui, farmecul cîntecului său cînd jubilînd de bucurie, cînd dulce şi melancolic, forţa şi fecunditatea imaginaţiei sale, armonia savantă a lirei pe care o înstruna, nenumăratele-i iniţiative poetice care şi-au găsit atîţi imitatori şi continuatori, toate acestea fac din Macedonski unul din cei mai mari poeţi ai literaturii române. Alături de Grigore Alexandreseu, de Alecsandri, de Eminescu şi Coşbuc, Macedonski este unul din clasicii noştri, adică Unul din poeţii

care, pornind de la experienţele fundamentale ale sufletului omenesc, au atins în cîntecul lor armonia şi plenitudinea, făurind modele durabile pentru întreaga creaţie ulterioară şi opere către care sufletului îi place să se întoarcă.

Există, desigur, în poezia lui AL Macedonski şi unele aspecte imitate, nerealizate sau minore. Unele din ele sînt ale vremii, ale începuturilor lui. Macedonski a absorbit uneori din mediul literar al epocii motive sau procedee pe care nu le-a prelucrat îndeajuns. în unele din poeziile tinereţii lui se vede în transparenţă modelul care le-a inspirat. Astfel, ori de cîte ori încearcă să scrie legende epice poetul nu atinge originalitatea : introducătorii genului în literatura noastră îşi profilează umbra peste ele. Uneori nu numai atitudinea, dar ritmul însuşi al lui Bolintineanu se percepe în poeme ca aceea închinată lui Mihai la Călugăreni :

Ale Islamului bordeie barbare
Vin ca lăcustele cîmpu-nnegrind ;
Sila cea groaznica, moartea şi flacăra
Calea pe [arine lung vuvuind !
„Spuneţi, românilor, ce fac popoarele
Cînd îşi văd patria trista gemînd ?...
Oare-ntind braţele şi primesc fiarele
Sau încing spadele şi mor luptînd ?"

Sînt în volumul de *Poezii* de la 1882 mai multe compoziţii datorite aceleiaşi îndrumări care n-a rodit. Odată poetul ne povesteşte *Legenda stîncei de la Rucăr,* în care două surori, prezentate cu atributele dulceag-convenţionale ale timpului :

La Rucar, sus în munte, trăiau doua surori,
Copile răpitoare ca doua mîndre flori,

întrerup idila lor cu doi flăcăi ai satului pentru a se refugia cu spaimă în faţa năvălitorilor turci, în timp ce flăcăii îşi[1] încing săbiile şi pornesc să înfrunte pe duşmani. Turcii ajung însă din urmă pe nefericitele fete care, pentru a se salva, se prăvălesc în apele Dîmboviţei şi pătează stîncile Rucărului cu urme de sînge.

în *Fluierul ciobanului,* care trebuie să fi plăcut epocii de vreme ce Macedonski o publică de mai multe ori, poetul adaptează un motiv al lui Beranger. Ciobanul, căruia turcii îi sfărîmaseră fluierul, însoţeşte pe un trecător către oastea adunată să lupte şi adună în calea lui o mare mulţime gata să moară pentru ţară.

[1] în *Studii...* : înşişi (n. ed.).

în legătură cu poezia epică stă cea eroică. Poetul a fost contemporanul războiului din 1877, a cărui amintire şi laudă sună în versurile lui din aceeaşi vreme. Uneori el se mulţumeşte cu simpla adaptare a lui *Lenore.* de Burger, unde iubitul revenit ca fantomă este unul din dorobanţii căzuţi în luptele recente. Alteori versificatorul abil, într-o intenţie mai mult formală, imită *Lupta şi toate sunetele ei,* dezlănţuind un tumult de tobe care nu mai impresionează pe nimeni :

Stînga vrăşmaşilor
Fuge-n dezordine. — Steagul pe Grivita
Fîlfîie. — Tunetul tunului duduie...
Bun drum obuzelor /... Drum bun victoriei :
Tvmetu-cbuzelor este : Renaşterea !

Alteori însă el înalţă glasul pentru a cînta *Oda armatei romane,* unde accente care aspiră la energie sînt înecate de lipsa în conciziune a întregului : un defect mai general al poetului în această vreme. Abia în *Stegarul* expresia se concentrează şi se simplifică, şi o emoţie mai adevărată pare că susţine inspiraţia. *Stegarul* este singura bucată a lui Macedonski vrednică să intre în antologia poetică a războiului din 1877, cu drepturi aproape egale cu ale lui Alecsandri, cîntăreţul consacrat evenimentului. Versurile acestei bucăţi se mai pot citi cu plăcere :

Drept în coasta îl izbise,
Dar cu steagul lîngă el
Xăcea-n cîmpul de măcel;
Inima îşi oţelise,
Şi, pe jumătate dus,
Printre ploaia-ngrozitoare
De ghiulele-omorîtoare,
Steagu-l ridica în sus !

Moartea fulgera din dealuri,
Moartea fulgera din văi;
Pe colnici, poteci şi căi
Curgea sîngele în valuri !

De la răsărit l-apus
Numai fum, numai urgie ;
El murea de-o moarte vie.
Steagul țării ținînd sus !

Piept la piept luptau Curcanii
Pe alGriviții costiș !...
Tunurile-n curmeziș
Mi-ți luaseră dușmanii!
„Hura ! Grhița s-a dus /..."
Şi-ntr-a simțurilor lipse
Steagu-alături și-l înfipse.
Ca — murind — să stea tot sus !

Cînd în 1912 au apărut *Florile sacre,* unii critici ai volumului au rămas uimiți citind poeziile de inspirație rustică grupate în ciclul *Mărgelele Oltului.* Ovid Densusianu vedea aici o ciudată eclipsă a simțului estetic la poetul care după fastuoasele evocări din *Lewki* se mulțumea acum să rimeze :

Vîntul suflă foile...
Paşte-ți, Niță, oile !

Un alt critic vedea aci o „ofrandă întîrziată pe altarul poeziei populare". în realitate, poezia de inspirație rustică face parte dintre aspectele cele mai vechi ale liricii lui Macedonski. încă din 1874, cînd poetul avea douăzeci de ani, el tipăreşte în *Oltul* (II, 61) versuri „în gen popular" ca, de pildă, următorul *Cîntec :*

Cine trece pe vîlcea
Trece bălăioara mea,
Mînca-o-ar neică pe ea.

Cînd o văd, zău, să spui drept,
Bate inima-mi în piept,
Cît şi noaptea stau deştept !

Dac-aş prinde-o seara-n crîng
Aş lua-o-n brațe s-o strîng,
Mijlocelul să i-l frîng !

Datînd aproape din primul moment, aspectul rustic a fost cultivat la^ răstimpuri de poetul care, petrecîndu-şi copilăria la țară, primise întipăriri destul de vii de la lumea introdusă acum în versurile sale. *Excelsior* conține bucăți ca *Hora, Hora căprarului, Soldățească.*

Deşi, prin urmare, coarda populară n-a răsunat din simplă oportunitate^ şi tardiv, ci încă de la începuturile poetului, şi de atunci, fără întrerupere, jpînă în ultima perioadă, Macedonski n-a izbutit să smulgă din ea un cîntec care să poată sta alături de ale lui Coşbuc sau Goga.

Nici^ poezia erotică nu poate fi trecută printre aspectele cele mai fericite ale producției lui Macedonski. Volumul din 1882 îi dă^ totuşi un loc dintre cele mai întinse. Poetul cîntă pe o harpă lamartiniană pentru a-şi spune, în *Noaptea de septemvrie,* iubirea consacrată aceleia pe care o numeşte „muza" lui.

Uneori el este mai fericit şi atunci scrie *întîiul vînt de toamnă* sau *Frunza de chiparos.* în *Excelsior,* întinsul loc acordat altădată poeziei erotice se restrînge. Alături de *Stuful de liliac, Buchetul,* pe care generația trecută îl cînta într-o melodie devenită populară, este un caz rar.

Noua atitudine inspiră aşa-numitele „idile brutale", care apar în *Literatorul* începînd din 1890. Expresia lascivității dă acestor producții un caracter plin de îndrăzneală, nu însă şi de adevărată poezie. Macedonski nu le-a mai reprodus în nici unul din volumele sale. Mai tîrziu, în manuscrisul definitiv al poeziilor, s-a gîndit să transcrie numai bucata *Pe sînurile tale...,* ca singurul lucru demn de a fi salvat dintr-o încercare pe care o socotea nerealizată. Muzicalitatea întregii compoziții, amintirea nostalgică din perspectiva căreia sînt evocate scenele dragostei senzuale îndulcesc cruzimile bucății şi o spiritualizează. Această singură mărturie dintr-o epocă şi o manieră pe care a folosit-o fără mare noroc putea deci rămîne în culegerea de față.

Ce loc trebuia rezervat poeziei sociale a lui Macedonski ? în prefața volumului din 1882 se afirmă principiile poeziei sociale în opoziție cu ceea ce poetul numea „lamartinismul", adică poezia ca expresie a înduioşării, a unei dureri superficiale. Adîncimea şi vigoarea nu pot fi obținute decît prin evocarea durerii ca un efect al aşezării însăşi a societății.

„Dacă am asista în realitate — scrie Macedonski — la moartea unei tinere fete care nu ne-ar fi nici logodnică, nici amantă, nici rudă, ca bunăoară copila din poezia iui Bolintineanu, am exclama şi noi, şi oricine : Biata fată ! Dacă însă ne-ar fi dat să asistăm la ruşinosul moment în care o tînără fată, zdrobită de lupta vieţii, se vinde pentru a da pîine mamei sale, şi noi, şi oricine am striga : Nenorocita ! Exclamarea *Biata fată!* este accentul înduioşării ; *Nenorocita* este vocea *Durerii*"

Poezia trebuie să prefere pe cea din urmă cu intenţia „de a înnobila simţirea şi de a biciui viciurile". Autorul manifestului produce îndată exemplele menite să-1 ilustreze. în *Ocnele* este evocată cumplita existenţă a condamnaţilor la muncă silnică. Pe valurile unei mari uşurinţe de a versifica apar unele tablouri care mai pot reţine, ca atunci cînd privind în adîncimea întunecoasă a ocnei, poetul zăreşte şi ascultă *Cu* groază :

Sule de laminarele licăresc înnegurate,
Şi din fundul ce-ngrozeşte, străbătînd, pare că-ţi zic
C-aci, una lîngă alta, zac fiinţe vinovate
Ca victime înfierate de destinul inamic !
însă dacă chiar lumina pînă sus abia pătrunde,
Zgomotul abia s-aude ca un vuiet subteran,
Şi multiplele ciocane căror stînca le răspunde
Cad p-al tării stei de piatră şi recad c-un murmur van.

Tablou'- continuă a se desfăşura lucrat în penumbre baroce din care irump cînd forme pline de farmecul tinereţii, cînd chipurile bătrîneţii înfrînte. Ce sînt însă aceste umbre ? Cine şi-a luat dreptu,l a le destina chinului care le copleşeşte ? Numai criminalul este răspunzător de fapta pe care o ispăşeşte ? Cu simpatie romantică pentru proscrişii societăţii şi într-o adevărată cascadă de întrebări patetice al căror rost este să sugereze inocenţa condamnaţilor, poetul sfîrşeşte prin a azvîrli blestemul său societăţii rău întocmite.

Am văzut... şi-n taină sfîntă întrebatwm-am atunce,
Ce sunt oare-acele umbre şi de ce simt ele-aci ?
într-a ocnelor urgie cine-n drept e să le-arunce ?
Şi pe-a răului cărare cin'le-a-mpins a rătăci ?

Ce Se naşte omu-ntr4nsul cu a răului menire? ,.
Merge el ca să omoare numai pentru-a omorî <
Ce ?... Tîlhar te-aţii la drumuri pentru gustul de răpire f
Ce *N-aştepţi pînă ce foamea vine a te doborî f*
Ce Eşti vinovat cînd iarna se coboară să te-ngheţe
Fără s-aibi o bucătură, tu, nici copilaşii tăi ?
Ce N-omori şi-i laşi să moara pe cînd pot să se răsfeţe
Intr-a banului orgie bogătaşii nătărăi ?
Dar ce drept mai mult ca ţie le-a dat Dumnezeu sub soare <
Pentru dînşii-a făcut numai ca pămîntul să dea rod ?
îmi iei pîinea, îmi iei viaţa şi îmi ceri să nu te-omoare f
Eşti bogat — dar din spinarea bietului popor nerod !
Vai! Ce-am convenit cu toţii a numi soţietate
Mult mai demnă ca tîlharii e de-acest cumplit locaş !
Statul e o ficţiune, iar dreptatea — strîmbătate
Care duce. omenirea dintr-un hop într-un făgaş.

în poema *Un beneficiu* mila poetului cuprinde nefericita lume a teatrelor ambulante, a cărei mizerie ostentativă este cu atît mai cumplită. în *Noaptea de iunie* capătă expresie jalea poetului în mijlocul unei societăţi indiferente. *Accente intime* aduc acuzări şi blesteme împotriva unei lumi stăpînite de egoism. *Formele* schimbă însă tonul, şi cu accente sarcastice poetul procedează la un vast rechizitoriu împotriva tuturor formelor care ne robesc, de la forma legală a căsătoriei care adoarme patima vie a iubirii pînă la toate celelalte forme care ne întovărăşesc în viaţă, enumerate după procedeul umoristic al variaţiilor pe aceeaşi temă :

în armată este formă, în dreptate este formă,
în biserică tot formă, şi-n gazetarii — reforma.
Formă în căsătorie, în virtute formă iar...
Forma este-n fruntea legei, fondul este la dosar !
Trebuie să naşti în formă dacă vrei să porţi un nume ;
Trebuie să mori cu formă dacă vrei să pleci din lume ;
La. intrarea ta în viaţă trebuie ca să-ţi plăteşti
Toate taxele intrării, că de nu, te păcăleşti!
La ieşirea ta, de-asemeni, fără formă nu se iese
Că şi-acolo ai de plată atestate de decese ! etc.

între feluritele poezii sociale ale volumului din 1882 figurează şi *Providenţa,* cuprinzînd povestirea fetei *de* la ţară ademenite şi abandonate, căreia providenţa invocată de poetul implorat s-o ajute nu-i aduce decît adăpostul groaznicei case de toleranţă. *Providenţa* este temelia din care s-a dezvoltat întinsa poemă *Noaptea de februarie,* în care sună toate trîmbiţele poeziei sociale.

Multă vreme numele lui Macedonski a fost legat de reprezentarea îndrăznelii care nu pregetă în faţa tablourilor inspirate de naturalismul cel mai crud, cum sînt^ aci scenele de lupanar, evocate într-un contrast violentau idila vieţii de ţară. Deznădejdea şi remuşcarea, păcatul şi răscumpărarea sînt vocile care compun o orchestră de alămuri tari.

„Poezia socială" a trezit un răsunet destul de puternic printre contemporani. Macedonski a fost declarat şef de curent nu numai de el însuşi, dar şi de o parte a tineretului care, în aceeaşi vreme, rima sub înrîurirea sa. Ceva din îndrumările poeziei sociale a rămas totuşi în toată opera de mai tîrziu a lui Macedonski. Poetul a rămas totdeauna un temperament social. Experienţa lui fundamentală este experienţa socialului. Marile lui dureri au fost provocate de convieţuirea cu oamenii. Iar dacă marile lui bucurii au fost găsite aiurea, în mijlocul naturii reparatoare, de aci el a privit totdeauna înapoi, către societatea oamenilor, cu dispreţ sau compătimire. Societatea rămîne astfel prezentă chiar atunci cînd poetul evadează din graniţele ei. Un fir de poezie satirică şi socială se împleteşte în întreaga operă a lui Macedonski. A recunoscut-o maestrul însuşi într-una din strofele poemei *Avîntul,* care este arta lui poetică cea mai valabilă şi unde chipul etern al poetului este zugrăvit în aceste culori :

Lirismul şi satira se joacă pe-a lui frunte
Ca fulgere desprinse din foc dumnezeiesc ;
Nou Moise el se urcă atunci pe vîrf de munte
Şi alte legi sădeşte în sufletu-omenesc.

Cum se înfăţişează universul moral al lui Macedonski în partea mai nouă a operei lui ? OJungă familiaritate cu această operă ne face să recunoaştem că ideile, afectele şi reacţiunile poetului se grupează într-o dualitate complementară făcută din mizantropie şi avînt, din scepticism şi entuziasm, din neîncredere sau dispreţ faţă de oameni şi din iubire patetică pentru formele nealterate ale naturii, pentru viaţa în expresiile ei elementare.

' V

Aspectele mizantropiei macedonskiene sînt dintre cele mai numeroase. Poetul resimte viaţa ca o luptă, nu ca o cooperaţie. Ceea ce îl izbeşte mai mult în spectacolul vieţii este chipul în care oamenii se înfruntă şi se rănesc, nu acela în care-şi dau mîna şi colaborează. Trebuie să ne gîndim la poeţii solidarităţii umane, de pildă la un Schiller, la un Sully Prudhomme, pentru a înţelege că universul moral al lui Macedonski se organizează în jurul polului opus acestora. Poeziile lui Macedonski sînt pline de strigătele durerii de a se şti singur într-o lume în care ne pîndesc vrăjmaşii şi în care virtuţile omului nu numai că nu sînt recunoscute şi răsplătite, dar sînt mai degrabă pricina nefericirii celui care le practică. în acest univers al vrăjmăşie^ şi nedreptăţii, binele de care te învredniceşti trezeşte în dîra lui invidia şi ingratitudinea. Numeroase poeme, printre care *Psalmii,* multiplică ecoul singurătăţii morale a omului în mijlocul omenirii. Este această vrăjmăşie universala efectul unei perversităţi naive a omului, capabile să zguduie încrederea noastră în bunătatea ziditorului lumii ? Macedonski^ a îmtîiinit această ipoteză a durerii şi revoltei într-o puternică bucată a poetului satanic Maurice Rollinat, pe care a tradus-o în versuri româneşti sub titlul *Năluca crimei.*

Răutatea oamenilor este în mod esenţial răutatea contemporanilor. Pentru^ trecut şi pentru fiinţele lui i se întîmplă lui Macedonski să aibă accente de înclinaţie şi duioşie. Un curent de paseism trece prin fibrele acestei opere nutrite la izvoareje^ romantismului. Lumea^contemporană i se pare însă fără milă pentru el şi nevrednică, din această pricină, să trezească simpatia şi adeziunea lui. Poetul îşi iubeşte însă ţara cu o dragoste^adîncă şi îndurerată, a cărei expresie patetică, dar concentrată a prilejuit mai multe bucăţi, printre care *Sonnet lointain,* din fruntea volumului *Bronzes,* transpus imai tîrziu în româneşte. Este poate singura excepţie a mizantropiei lui. Altfel, nici prietenia, nici familia, nici femeia nu-l mai pot consola. Desigur, sufletul lui s-a deschis amiciţiei, şi prin versurile lui rătăcesc ca prin nişte alei ale grădinilor-elizee umbrele dtorva prieteni din anii tinereţii. Cînd i s-a întîmplat însă să cînte prietenia unui contemporan, el a evocat-o în momentul cînd s-a desfăcut, în clipa cînd spectrul ingratitudinii

s-a profilat la orizont, ca în bucata cu o atmosferă ati't de vie şi învăluitoare, intitulată *Prietenie apusă.*

Poetului crud înşelat în iluziile iui despre oameni îi rămînea familia. Sentimentul familial este viu reprezentat în poeziile lui Macedonski, unde amintirea mişcată a tatălui şi a mamei revine de mai multe ori. Propria descendenţă a poetului îşi are şi ea menţiunea ei lirică, dar ca un prilej al reflecţiei că durerea de a trăi a tatălui se va repeta întocmai pentru copiii lui. Alteori, pentru a-l face să înţeleagă pe poet că prezenţa familiei în sufletul lui este pricina sensibilităţii sale la durere, a cărei împunsătură este cu atît mai vie la omul care cuprinde în sine inimile atîtor alte fiinţe. Pricină de durere, de solidaritate îndurerată, familia nu este un factor de mîngîiere în lirica lui Macedonski. Nici femeia. Poetul este im senzual, nu un erotic. în unele din versurile sale senzualitatea vibrează cu putere. Dar senzualitatea lipsită de au eola spirituală a eroticii nu este oare manifestarea cea mai cruntă a mizantropiei ? Nu este oare semnul /unei mairi singurătăţi şi al lipsei de voinţă şi putinţă de a sparge cercul singurătăţii faptul^ de a nu te putea asocia decît cu un corp în plăcere, nu însă şi cu un suflet în iubire ?

Du erea de a trăi şi mizantropia lui Macedonski cunosc mai multe chipuri de a se salva. Mai întîi, poetul care a aflat cît e de mare răutatea şi nedreptatea oamenilor ştie să le întoarcă sentimentele pe care presupune că aceştia le merită. Poezia lui Macedonski s-a îmbogăţit cu unele din^ accentele ei cele mai viguroase în expresia afectelor de revoltă şi de răzbunare. Poetul n-are pudoa'ea sentimentelor antisociale. Calitatea sa de poet îi conferă dreptul sincerităţii de care el se foloseşte în avantajul adevărului şi energiei creaţiei. Sarcasmul este un alt mijloc al poetului de a se salva din impulsurile durerii de a trăi. în rîsul amar şi dispreţuitor al *Nopţii de noiemvrie* sau al *Nopţii de martie* se eliberează o suferinţă. Imaginile groteşti legate de scena povestită a naşterii sau de perspectiva morţii sînt produsul unei fantezii deznădăjduite, care găseşte acest mijloc de a se mîntui din cumplitele constrîngeri ale vieţii.

Nimeni n-a rîs în acelaşi fel ca Macedonski în lite'atura română. Cine rîde ca Macedonski o face din deznădejde^ Căci există în rîs, în toate formele ironiei, o tendinţă de a micşora sau, cel puţin, de a relativiza obiectul lor. Cînd rîsul se aplică unor situaţii fundamentale şi supreme, cum sînt naşterea sau moartea, este un semn sigur că instinctul distructiv ascuns în grimasa rîsului nu mai are nici un motiv să cruţe ceea ce pentru suflete mai împăcate alcătuieşte un obiect al respectului şi reculegerii. Aceeaşi stare de spirit cultiva cu o predilecţie lugubră imagini ale morţii şi ale groazei, viziuni de dans macabru şi contemplări ale putrefacţiei. Deznădejdea încearcă să se consoleze astfel cu imaginea distrugerii care, fiind universală, poate fi şi a noastră.

Dar în afară de aceste căi reactive ale durerii de a trăi există în lirica lui Macedonski şi mijloacele unui catharsis mai blînd. Unul din ei este apelul la posteritate pe care poetul o invocă cu siguranţa de a găsi în ea un aliat al destinului său şi un drept judecător. Alt mijloc este aşteptarea mîngîietoare a supremei odihne în moarte. Căci moartea a fost pentru Macedonski o treptată spiritualizare, ca în *Noaptea de noiemvrie,* sau, imai păgîmeşte, 'buna inerţie itoitală, reintegrarea materiei opace la limita căreia încetează dureroasa agitaţie a vitalului. Sînt în strofele adresate *Lui Cetalo Pol* sau în *Romanţa* tradusă din Zsckokke accente care ne fac să presimţim o astfel de înţelegere a morţii, ca şi aspiraţia tainică a poetului nefericit de a ancora în portul morţii concepute în acest fel.

Dacă ne-am opri aci imaginea universului moral al lui Macedonski ar rămîne nu numai incompletă, dar falsă. Căci alături de această lume a durerii, a mizantropiei şi sarcasmului, cîntecul macedonskian izbucneşte adeseori pentru a preamări viaţa şi tinereţea cu o jubilare neamestecată. Este poate sarcina cea mai grea a criticii de a stabili acordul între aceste două moduri felurite, căutîndu-l la un nivel al adîncimii. După toate cele ce-am spus despre firea omului care, în cazul de faţă, este o cheie a creaţiei, cele două aspecte ale liricii lui Macedonski indică totuşi destul de limpede izvorul lor comun. Omul cu voinţa forte, dar veleitară predestina pe artist să resimtă mai puternic şi viaţa, şi trădările ei. Durerea de a trăi a poetului nostru nu este sentimentul unui suflet plăpînd şi minor, ci al unei naturi energetice şi robuste. De aceea durerea aceasta nu provoacă plîngeri în surdină, ci protestare şi acuzaţie, hohotul rîsului amar şi întîrzierea temerară şi sfidătoare printre imaginile morţii şi ale descompunerii.

Urmînd acelaşi drum, drumul său propriu, ajunge Macedonski la cultul fervent al energiei vitale. încă din primul an al *Literatorului* şi mai înainte de a-şi exprima un crez

înrudit în prefaţa volumului din 1882, Macedonski proclamă în poezia *Destul* postulatul bărbăţiei în simţire. Cu timpul, tendinţa aceasta s-a ramificat şi a produs alte aspecte fundamentale ale liricii macedonskiene. Una din primele înfăţişări ale energetismului lui Macedonski este cultul virilităţii. Viaţa, aşa cum ea triumfă în afirmaţia ei virilă, alcătuieşte de mai multe ori obiectul fervoarei lirice a poetului. Pe largile galerii ale operei străjuiesc mai multe statui plastice de tineri, înălţate pe nişte socluri consacrate vieţii şi puterii. închinătorul energiei vitale ştie să recunoască în univers principiul forţei şi al creaţiei, al întrepidităţii şi rebeliunii. Acest principiu este îngerul răzvrătit, Satan, căruia îi adresează un imn. *Imnul lui Satan* al lui Macedonski a fost deseori pus în legătură cu *Les litanies de Satan* ale lui Baudelaire. Nu este însă sigur că satanismul lui Macedonski s-a produs abia prin asimilarea modelului lui Baudelaire. Datele acestui satanism sînt prezente în poezii conţinînd expresia îndrăzneaţă a unor sentimente diabolice încă din primii ani ai *Literatorului,* înainte de 1884-1885, cînd în timpul şederii sale la Paris este probabil că Macedonski l-a citit mai întîi pe Baudelaire. Satanismul a fost pentru poetul nostru ca o eflorescentă firească. Exemplul lui Baudelaire n-a putut decît să solicite o tendinţă preexistentă. Influenţa a întîlnit predispoziţia pentru a produce *în noapte, In atelier* Imn lui Satan.* Acesta din urmă se deosebeşte de altfel de presupusul lui model francez prin importante particularităţi ale inspiraţiei. *Litaniile* lui Baudelaire sînt construite pe viziunea medievală a păcatului şi răscumpărării, în timlp ice *Imnul* lui Macedonski ni se pare mai degrabă a fi răsărit pe trunchiul prometeismului, al cultului demonic al îndrăznelii şi creaţiei, aşa cum a fost instituit încă înainte de începutul secolului trecut de către Goethe.

Din aceeaşi atitudine de afirmare a vieţii se dezvoltă senzualitatea în lirica lui Macedonski. Există, fireşte, printre aspectele acesteia o senzualitate aliată cu satanismul în poezii ca *în atelier.* Dar afară de cazul acestora senzualitatea din bucăţi ca *Faunul* sau *Stepa* este manifestarea unei vitalităţi elementare, care dispreţuieşte iluzia şi se recunoaşte ca atare. Iubirea este în poezia lui Macedonski un act de brutalitate şi o victorie, o siluire în care masculul adaugă plăcerii simţurilor voluptatea triumfului. Tumultuosul amant care se oglindeşte în această parte a poeziei lui Macedonski este conştient a găsi în iubire un izvor al vieţii pe care îl soarbe cu o sete greu de astîmpărat. Este în această senzualitate un veleitarism, o insaţietate care îi împrumută caracterul ei cel mai propriu.

Rareori poezia aceasta în care amărăciunea se amestecă atît de caracteristic cu iubirea frenetică a vieţii ajunge la seninătate şi plenitudine. Mai deseori o melancolie dulce vine să coloreze amintirea tinereţii şi a elanurilor de altădată. Uneori melancolia este sentimentul ostenelii sau al bătrîneţii care cugetă la sine. Totuşi, în poeme ca *Noaptea de mai* sau *Perihelie,* o bucurie curată, lipsită de orice zbucium, ia în stăpînire sufletul poetului. Alteori sentimentul regenerării intime, al încrederii în viaţă cîştigate asupra încercărilor momentului, în poeme ca *Mînâstirea* şi *Lewki,* completează imaginea lirismului macedonskian. Mai în toate aceste cazuri un factor nou intră în acţiune : atingerea întăritoare a naturii. Puternica afinitate a poetului pentru lumea exterioară, mai cu seamă pentru aspectele ei văzute, a fost taina mîntuirii interne a poetului. Inspiraţia lui s-a mişcat printre înfăţişările lumii sensibile pe care le-a iubit şi care l-au mîngîiat. Cum se înfăţişează oare chipul acestei lumi în poezia lui Macedonski ?

Macedonski este în chip preponderent un vizual. Deşi în lumea senzorialităţii lui sunetele nu sînt cu totul absente, şi într-o poemă ca *Mînăstirea* este evidentă tendinţa de a împerechea vizualitatea cu audiţia, ochiul este organul prin care poetul trăieşte mai puternic. „Poet, deci pictor ; pictor, deci poet", scrie Cincinat Pavelescu într-un portret aluziv al lui Macedonski. Poetul însuşi schimba uneori pana cu penelul şi visa pentru primul lui născut, după cum îşi aminteşte Traian Demetrescu, cariera unui pictor stăpîn pe mijloace care ar fi putut să fie şi ale sale. Vizualitatea lui Macedonski a rămas tot timpul aceea a unui artist plastic. Lumea văzută nu-l interesa atît pentru valorile ei de expresie, cît pentru simplele ei valori plastice. Universul sensibil n-are pentru el adîocimi, o viaţă interioară deopotrivă cu a sentimentului în noi. El nu îndreaptă către natură un suflet sensibil şi înrudit, ci mai mult un ochi curios şi atent. Am spune că vizualitatea lui Macedonski este atitudinea unui amator rafinat, pasionat de forme şi culori pe care le studiază cu un fel de minuţie caracteristică. Formalismul estetizant nu este absent din atitudinile literare ale lui Macedonski.

Această modalitate a viziunii sale explică afinitatea poetului pentru lucruri, mai ales pentru obiectele de artă cîntate cu o pasiune care este a estetului. *Vasul* sau *Rondelul cupei de Murano* sînt poezii dintr-o speţă nereprezentată în literatura noastră pînă la Macedonski. Căci au existat şi mai înainte poeţi ai universului sensibil, dar nu în latura lui datorită iscusinţei şi dibăciei umane. Pentru întîia oară în lirica noastră cîntecul lui proslăveşte lucrul lipsit de viaţă proprie, dar înnobilat şi spiritualizat prin munca omului. Se va spune că aspectele acestea sînt datorite influenţei parnasiene. Se va putea adăuga că abia prin înrîurirea simbolistă se revarsă în lirica lui Macedonski pietrele preţioase, metalele sau alte materiale pline de preţ şi frumuseţe : diamantele şi safirul, rubinul, perlele şi berilul, alabastrul şi porfirul, cornalina, agata şi sideful, aurul, argintul şi bronzul, santalul, catifeaua şi mătasea. Dar cu toate că apariţia acestor materiale, ca şi entuziasmul estet provocat de ele, precum şi de acele opere ale artei care îmbogăţesc şi înalţă mediul nostru de viaţă răspund unui moment literar european, ele nu se încadrează mai puţin în structura generală a poetului. Desigur, această structură nu s-a afirmat din primul moment.

Volumul din 1882 există între coordonate rustice şi naturiste, care nu ne făceau încă să presimţim pe viitorul poet al civilizaţiilor. în *Excelsior* el procedează însă la fastuoasele evocări de artă şi opulenţă din *Ospăţul lui Pentaur.* Tendinţa se accentuează în urmă, pentru ca în grupul poemelor publicate în 1901, în *Forţa morală,* atmosfera estetă, atitudinea unui amatorism rafinat să devie predominantă. Paralel cu această transformare, vizualitatea poetului se ascute, încît picturile lui ajung să întreacă totdeauna nivelul descrierilor convenţionale, rareori părăsit înainte de 1885. Capodopera acestei îndrumări sînt evocările de o mare putere plastică şi coloristică din *Noaptea de decemvrie.*

După toate cele spuse ne putem aştepta ce va fi peisajul în lirica lui Macedonski. Desigur, poetului i s-a întîmplat să descrie, în bucăţi ca *Pădure** din *Excelsior,* o natură concepută ca un mediu al singurătăţii, capabil să mîngîie sufletul rănit de asprimea convieţuirii cu oamenii. Dar această natură rousseauistă nu este aceea în care se afirmă cu mai multă originalitate Macedonski. Peisajul macedonskian este mai degrabă

un peisaj eroic, adică unul în care natura fuzionează cu legenda. Modelul lui plastic nu este peisajul lui Rubens, ci peisajul lui Poussin. Natura nu este pentru el o explozie a iraţionalului subuman, ci un cadru nobil de scene legendare şi mitologice ca în *Noaptea de decemvrie, Noaptea de mai, Naiada, Bucolica undă, Lewki* etc. în *Noaptea de noiemvrie,* cînd sufletul care a întrecut primele etape ale morţii este absorbit de slăvi, ceea ce îi apare este o expresie istorică a naturii : Italia, căreia poetul îi adresează una din cele mai frumoase închinări pronunţate în limba română. Exotismul lui Macedonski, cu a lui curbă geografică întinsă de aci pînă la viziunea de Orient din *Acşam Dovalar* şi pînă la japoneriile din *Excelsior,* dar mai cu seamă din *Rondelurile* bătrîneţii, este fructul acelei pasiuni romantice pentru culoarea locală şi pentru pitoresc în ochii căreia natura apare totdeauna asociată cu valorile civilizaţiei.

Şi totuşi de cîteva ori Macedonski a scuturat lanţurile de aur care îl ţineau legat, prin partea cea mai vie a interesului său, de om şi de operele lui, pentru a se opri cu o fragedă uimire în faţa florilor, a apei, a cerului şi a luminii. Dar şi atunci sensibilitatea lui de civilizat n-a selectat o natură sălbatică şi sublimă, ci una idilică prin care trec fie irizările delicate din *Pe balta clară,* fie marea explozie de claritate din *Mai.* Paleta lui alege atunci rozul căruia îi dă o mare întrebuinţare, palorile argintului, dar şi aurul solar pe care l-a pictat de asemenea cu o mare preferinţă. în acest univers sensibil de arătări limpezi, graţioase şi prieteneşti îşi găsea o compensaţie naturală spiritul vizitat de atîtea ori, în viaţa lui intimă, de viziunile groazei şi ale morţii.

Desigur, arta descriptivă a lui Macedonski a evoluat în decursul lungii sale cariere. Totuşi, din momentul în care vizualitatea lui ajunge să se afirme, descripţiile sale dobîndesc o evidentă minuţie în notarea valorilor locale şi a chipului în care nuanţele se îngemănează. Astfel cînd în *Vaporul morţii,* care este din 1883, poetul evocă mormanele de cadavre zăcînd pe puntea lugubrei îmbarcaţii, pictorul din el nu uită să reţină nuanţa exactă a viziunii : ,,Şi zăceau mormane nalte, galben-verde muceziţi". Această exactitate ajunge să rafineze asupra amănuntului încît nu rareori tablourile sale devin cu adevărat încărcate. Procedeul poate fi bine urmărit în poeme *ca.'Lewki,*

unde v. 52-57 sînt numai un exemplu printre atîtea altele posibile :

Coronată cu zambile, cu narcise presărată,
Catifea sau țesătură de brocart muiată-n fir,
Verdea undă ce, ici-colo, e un aur deOphir
Se rostogole alene de fiori cutremurată.

In mod general, mai mult culorile decît formele rețin privirea lui Macedonski. înzestrarea sa este mai mult a unui pictor decît a unui sculptor. Poetul a avut totuşi sentimentul viu al atitudinilor plastice. Atunci însă cînd ajunge să le exprime formele se dizolvă în culori şi reflexe luminoase ca în acel caracteristic *Dans de efeb,* pe care îl compune pornind de la un motiv al lui Ivan Gilkin :

Verzi palmi în jur predomină,
Şi el, feminin şi viril,
Muiat în luciri de berii,
E-ntreg sidef şi lumină.

Cine studiază ana poetică a lui Macedonski înțelege că evocarea şi descripția nu istovesc mijloacele foarte complicate ale acestui artist. Totalitatea acestor mijloace cunoaşte două mari compartimente, dintre care unul este al evocării vizuale, celălalt al magiei verbale. Poetul este cel dintîi în literatura noastră care a ajuns în chip conştient la principiul că poeziei îi aparține domeniul simțurilor. Fastuoasele descripții macedonskiene sînt manifestarea unui senzualist al poeziei, în acord cu acea orientare denumită de Lamprecht a „impresionismului fiziologic", universală la un moment dat în poezia europeană mai nouă.

Dar alături de acest artist senzual trăieşte în Macedonski un magician al verbului, abil în a mînui energiile lui ascunse. Am arătat şi mai sus, amănunțind credințele fundamentale ale omului, ce puteri atribuia Macedonski cuvîntului. Doctrina aceasta era a unui magician, dar şi a unui poet. A unui poet care jecunoştea în cuvînt o materie prețioasă, vrednică a fi iubită pentru ea însăşi. într-o zi, răsfoind un număr recent al revistei *Meretire de France,* organul simboliştilor francezi, găseşte observații interesante citate din Remy de Gourmont asupra valorii cuvintelor în poezie, pe care se grăbeşte să le reproducă la rîndul său şi să le comenteze în *Forța morală,* \, 1901, 2 : „Şi cum să nu se priceapă acest ciudat fenomen al unui om care a formulat cuvinte atît de revelatoare : «Vorbele mi-au procurat poate mai numeroase bucurii decît ideile^ Acest nimic, cuvîntul, e cu toate acestea un substrat al cugetării ; el e necesitatea ei, forma, culoarea şi odoarea. Dar nu iubesc cuvintele pentru aceasta ; le iubesc pentru ele însele, pentru estetica lor personală ; raritatea e unul din elementele acestei estetici; sonoritatea este celălalt. Apoi cuvintele au o formă determinată de consoane ; un parfum însă greu efe perceput din cauza infirmității simțurilor noastre imaginative.» în acest mod se exprimă un literat rafinat, d-l Remy de Gourmont, şi criticul său îl înțelege de minune, căci studiindu-l în *Mercure de France,* numărul pe noiembrie 1901, lasă să se întrevadă noi orizonturi pentru poezie."

Observația lui Remy de Gourmont era citată cu satisfacția de a vedea confirmat un program afişat încă din 1890 sub titlul *Poezia simbolist-instrumentalistă* şi ilustrat prin poezii ca *Prietenie apusă, Bătrîna stîncă* sau *In arcane de pădure.* După doi ani, în *Literatorul,* 1892, 2, apare şi manifestul noului curent : *Poezia viitorului.* Dar dacă toate aceste sînt manifestări ale maturității, nici tinerețea poetului n-a fost străină de concepția poeziei ca o artă chemată să dezvolte toate virtualitățile materialului verbal. Astfel volumul din 1882 foloseşte cu multă preferință procedeul armoniei imitative în poezii ca *Lupta şi toate sunetele ei,* citată şi mai sus, sau în *Inmormîntarea,* unde intenția de a imita glasul metalic şi tărăgănat al clopotului dă naştere unor versuri ca următorul :

Un an, — dînd d-ani, leag-an d-an,— d-ani vani.

în *Ecourile nopții,* pe care poetul o comentează cu evidentă autosatisfacție în *Literatorul,* I, 1880, 3, orice substanță lirică reală este abolită în favoarea jocului care constă din a repeta după fiecare vers de 8 silabe ultimele două sau ultima silabă care trebuie să constituie însă un cuvînt cu înțeles şi funcțiune precisă în structura logică *şi* gramaticală a strofei :

Inima-mi ce se îmbată,
Bată,
Bată căci beat de amor,
Mor,

Pe brațe-mi iată se-nclină
Lină;
Viața să-mi ceară i-aş da.
Da!

Afară sunt nori, furtună,
Tună !
In casă, pace şi trai,
Rai!

*Cu bu*zele-n foc brunite*
Unite,
Nu mai formăm amîndoi
Doi! etc., etc.

Deocamdată vocabularul poetului nu diferă prea mult de cel al confraților săi imiunteni în intervalul 1870—1880, cînd influența lui Eliade nu era încă înlăturată în întregime. Poeziile pe care le grupează în 1895 volumul *Excelsior* deschid încă mai larg porțile neologismelor, cuvintelor savante şi tehnice, poate nu atît din nevoia de a împărtăşi un conținut intelectual mult îmbogățit, cît din acea senzualitate verbală, a cărei confirmare îi plăcea s-o găsească în observația lui Remy de Gourmont. Răsfoirea acestui volum aduce sub ochii cititorului o limbă bogat nutrită din neologisme, cu o savoare neolatină crescută mult peste impresia pe care folosința limbii noastre o sugerează îndeobşte. Termeni ca *transcendental, magic, fantasme, lugubre, predominante, mister, dezastru, ultragiu, diezat, splendoare, himeră, destin, escortă, confine, sugestiv, fugitiv, masculin, feminin, triumf, declin, enigmatic, colos, desfidere, brutal, exală, Germinai, pretexte, tumular, esență, divină, hidos, azur, diademă, mizerie, haos, spectacol, oribil, mandibule, gigantic, difuză, a trona, diamantate, astre, magnific, a gravita, eliptic, solar, vibrare, a poseda, magnetic, marasm, melopee, ivoriu, extaz, piramidal, abis, inert, auroră, superbie, stigmat, lasciv* etc, etc. alcătuiesc laolaltă un idiom poetic pe care nu-l mai vorbise nimeni înaintea lui Macedonski şi care conferă operelor lui o armonie bogată şi savantă.

Mai tîrziu Macedonski a socotit că folosința neologismelor în opera sa este excesivă încît, refăcîndu-şi către bătrînețe poeziile, în manuscrisul care a constituit una din temeliile

ediției mele a înlocuit adeseori neologismul întrebuințat la început cu termenul neaoş corespunzător. Dar oricît de întinsă ar fi fost încercarea lui Macedonski de a reduce sfera neologismelor sale, armonia specifică a cîntecului său s-a putut atenua, dar n-a fost cu totul modificată.

Poetul cuvîntului, asociat în Macedonski cu poetul imaginii, cunoaşte de altfel şi alte procedee în afară de acest apel al neologismul eufonic. Mai cu seamă îndată ce influența parnasiană trece prin scrisul său el urmăreşte necontenit să bată versul în efigie, ajungînd adeseori la concizie lapidară şi sentențioasă :

Şi din trunchiul mort cum naşte viața verdelui lăstar,
Din coşciug, închis aproape, iese zbor de biruință.
(Lewki)

>

Că din iarna-nghețătoare naşte caldă primăvară,
Şi că giulgiurile morții sunt drapări de-nvingători.
(Mînâstîreaj

Poezia simbolist-instrumentalistă aducea într-acestea o altă estetică. Formula aceasta nu aspira către plasticitatea versului, ci înspre sugestia muzicală pe care adevăratul poet ştie s-c comunice prin sunete şi ritmuri alese cu bună-ştiință şi abilitate. Căutînd să amănunțim mai de aproape cuprinsul programului simbolist-instrumentalist, aşa cum se afirmă în exemple sau în prea succintul comentariu din *Literatorul,* 1890, 2, întîmpinăm o serie de figuri sonore pe care Macedonski le-a întrebuințat şi mai înainte, şi după aceea cu o preferință care împrumută tehnicii sale poetice marca ei distinctivă. Una din aceste figuri sonore este rima interioară pentru care comentariul citează versurile din *în arcane de pădure :*

Pentru ce e armonie e mînie *fără scop*

Aurora-niîrziata nu s-arată *sub frunziş.*

Procedeul a fost foarte deseori întrebuințat de Macedonski. Uneori el se combină cu procedeul aliterației pentru a produce armonia savantă din *Epoda de aur :*

Sub cerul de zori printre nori
Surpare de roze din raze

Şi ochi rouraţi de extaze
Şi flori peste tot şi fiori.

Comentariul indică apoi schimbarea ritmică în ultimul vers al fiecărui din cele trei catrene care compun poezia *în arcane de pădure* :

în arcane de pădvtre întunerec ce spăimîntă,
Frunza tace lîngă frunză şi copac lîngă copac ;
Noapte tristă, noapte mută, noapte moartă, cer opac —
Dar privighetoarea cîntă, dar privighetoarea cîntă.

Trecerea de la versul trohaic cu o singură cezură mediană la unul care adaugă o cezură după prima şi după a noua silabă îmbogăţeşte tabloul ritmic cu un efect neaşteptat, deopotrivă cu al cîntecului privighetorii în adîncimea pustie a nopţii.

Dar cel mai frecvent printre procedeele muzicale ale lui Macedonski este refrenul. Refrenul domină întreaga tehnică poetică a lui Macedonski. în tehnica refrenului se declară caracterul magic al poeziilor lui Macedonski, virtutea lor înfăşurătoare şi obsedantă. Repetarea primului vers la sfîrşitul strofei de patru este un mijloc de nenumărate ori folosit de Macedonski. Alteori sistemul refrenelor este mai complex şi armonia muzicală care rezultă devine mai amplă şi mai bogată. Astfel în poezia *Prietenie apusă* nu numai primul vers, dar şi alte versuri din cuprinsul poemei revin de mai multe ori (aidoma sau în formă modificată), încît întreaga compoziţie este făcută dintr-o alternanţă de refrene între care sînt prinse versurile rămase nerepetate. Structura unor astfel de poeme este esenţial muzicală. I-am putea da numele de *compoziţie împletită.*

Interesant ar fi de urmărit şi structura *Nopţii de decemvrie,* căreia multele împletiri ale refrenurilor sale îi dau caracterul unei adevărate bucăţi simfonice. Tot prin procedeul refrenului sînt construite *Rondelurile.* Poeţii *Literatorului,* un Cincinat Pavelescu, un Alexandru Obedenaru, scriseseră rondeluri înaintea lui Macedonski, aplicînd însă tehnica refrenului care aparţinea în chip propriu şefului şcolii.[1] Poetul a recunoscut oarecum bunul ^său în această formă fixă folosită de secole în lirica apuseană. A adoptat-o, deci, pentru a găsi în ea cadrul de lucru al bătrîneţii sale. Macedonski sfîrşeşte astfel ca poet muzician, ca meşter al cuvîntului, o calitate care, în înzestrarea sa, a alternat cu aceea de poet descriptiv şi vizionar, pentru a realiza una din cele mai complexe formule ale literaturii româneşti.

[1] în *Literatorul,* 1892, 3, Cincinat Pavelescu publică un *Rondel* (datat din 24 iulie 1892) care poate fi socotit drept modelul rondelurilor de mai tîrziu ale lui Macedonski. în *Lit.,* 1893, 10, C. Pavelescu revine cu un nou rondel : *Cadavrul.* Un Dem. Moldoveanu i se asociază cu *Schinteieri.* Exemplul găseşte şi alţi imitatori. în *Românul literar* din 13 iunie 1893 Al. Obedenaru publică rondelul *Pumnal,* căruia la 20 iulie îi urmează *Hîrca.* După trei ani, în *Rom. Ut.* din 15-16 noiembrie 1896, Obedenaru publică alte trei rondeluri. Interesul pentru această formă fixă era de altfel mai vechi în redacţia *Romanului literar,* unde încă de la 15 iulie 1891 un necunoscut descrie structura rondelului după A. G. Lomgtemps şi dă un exemplu din Th. de Banville, pe care îl însoţeşte cu o slabă mostră românească, rămasă nesemnată. Interesant este de adăugat că redacţia literară a *Românului*stătea în această epocă sub influenţa lui Macedonski.

PROZA LUI AL. MACEDONSKI

Activitatea de prozator a lui Alexandru Macedonski nu este tot atît de veche ca aceea a poetului, dar ea datează totuşi din prima sa epocă. Cele dintîi dintre producţiile lui în proză apar în micile ziare pe care le conduce sau la care colaborează în deceniul 1870-1880. în fruntea bibliografiei sale se înscrie relaţiunea de călătorie *Pompeia şi Sorente* (în *Oltul,* II, 1874, 37-47), căreia îi urmează povestirea lacrimogenă *dinele din Văcăreşti, (Oltul,* III, 1875, 27) şi *Cîrjaliul (Stindardul,* I, 1876, 12-14) — povestea romantică a vestitului haiduc truc, refugiat în ţările româneşti pe la începutul veacului trecut şi care cucereşte prin frumuseţe, generozitate şi vitejie pe fiica unui boier. Povestitorul îşi împrumută uneori motivele sale din sfere mai îndepărtate, fie că prelucrează *Legenda lordului primar de Londra Whitttngţon {Vestea,* I, 1877), fie basmul sîrbesc *Lina de aur (Vestea,* II, 1878). Din rîndul acestor prime povestiri, în care abia în *Cîrjaliul,* prin preocuparea de a obţine culoare în descrierea vestimentară a eroului său, întîmpinăm ceva ca o anticipare a procedeelor de mai tîrziu, numai *Aşa se fac banii (Vestea,* I, 1877, 22), povestire vrînd să ilustreze mentalitatea fatalistă a Orientului, este reluată în epoca de matu-

ritate a scriitorului, dînd loc narațiunii în limba franceză *Comment on devient riche et puissant,* reprodusă în *Opere,* III.

Povestirea *Aşa se fac banii* aparţine aceluiaşi ciclu de legende orientale din care face parte şi *Meka şi Meka (Românul* din 13 ianuarie 1890 şi *Lit.,* 1893, 2), pe care Macedonski a prelucrat-o apoi în forma poemei *Noaptea de decemvrie* (v. *Opere,* I, Note, p. 433 şi urm.). Mult mai tîrziu, probabil după 1916 şi, în tot cazul, după ce scrisese versiunea franceză a povestirii, Macedonski se gîndeşte să compună pe acelaşi motiv un scenariu cinematografic în limba franceză, desigur prima lucrare de acest fel alcătuită de un român. Am reprodus în Notele ediţiei mele acest interesant text, regăsit după ani şi ani în arhiva poetului.

Odată cu anul 1880 şi cu apariţia *Literatorului* activitatea de prozator a lui Macedonski intră într-o nouă fază. Din acest an dajează şirul evocărilor unor figuri pitoreşti din trecutul societăţii noastre, întrunită în *Cartea de aur* sub titlul *Năluci din vechime.* Prototipul unor astfel de compoziţii trebuie căutat în proza memorialistică a lui Costache Negruzzi, cu deosebirea că aci elementul pur descriptiv este mai dezvoltat. Urmează o epocă de tăcere de mai mulţi ani în timpul căreia apare totuşi *Casa cu no. 10* (1883), în care procedeele descriptive sînt aplicate lucrurilor, în prima *natură moarta* a literaturii noastre, tradusă de Jules Brun pentru interesul ei pitoresc şi documentar în *Journal des debats* din 1895. în aceeaşi vreme iau naştere marile nuvele ale lui Macedonski : *Zi de august, Pe drum de poştă, Din carnetul u\nui dezertor, Intre coteţe, Nicu Dereanu, Drama banală,* publicate deopotrivă în cursul anului 1886. După cum rezultă dintr-o amintire a lui Traian Demetrescu, Macedonski profesa atunci un crez literar naturalist împreună cu admiraţia fanatică pentru arta literară a unui Flauhert şi Zola. Naturalismul plutea în atmosferă şi sub aceleaşi influenţe se produseseră cu puţini ani mai înainte debuturile literare ale lui Barbu Delavrancea şi Duiliu Zamfirescu. Procedeele naturaliste sînt vizibile la Macedonski, mai întîi în atitudinea descriptivă, apoi în gustul pentru analiza psihologică şi pentru prezentarea unor caractere ciudate ; în fine, în înclinaţia de a pulveriza evenimentul narat în detaliile comune ale vieţii sociale într-unui din momentele ei, după cum se întîmplă în povestirea naturalistic intitulată *Drama banală.*

După 1886 proza lui Macedonski continuă a dezvolta elementul ei descriptiv, numai că latura ei pitorească şi documentară cedează acum în avantajul descrierii pentru descriere, artei rafinate a efectelor de culoare şi de lumină în bucăţi ca: *Soare şi gnu, Moară pe Dunăre, O noapte în Sulina, Pădurea ulmilor, Bucureştii lalelelor şi ai trandafirilor* etc, în acord cu tehnica simbolistă a sugestiei indirecte (a unui sentiment printr-un peisaj) practicată în aceeaşi vreme de Macedonski şi în poezia sa. îndepărtarea de naturalism nu încetează de a face progrese într-o direcţie a fanteziei, a anticipărilor de viitor şi chiar a povestirilor utopice ca în *Maestrul din oglindă, Vraja lunei* sau ca în *Oceania-Pacific-Dreadnought,* în care fantezia ştiinţifică, după modelul unui Jules Verne şi Wells, se îmbină cu viziunea apocaliptică a hipercivilizaţiei. Inscripţia memorialistică şi autobiografică nu este abandonată însă niciodată, ca una care corespunde structurii mai adînci a scriitorului.

Cu toată trecerea sa prin naturalism, o etapă căreia Macedonski îi datora creaţiile sale nuvelistice cele mai de seamă, motivele mai adînci ale activităţii sale de prozator au rămas totdeauna pornirile înrudite de a-»şi reaminti şi deji se spovedi. Nuvelistul, portretistul, povestitorul nu se decid să scrie pentru a nota ceea ce se petrecuse în jurul său şi ceea ce era^ străin de sine, ci pentru a-şi aminti propriile sale împrejurări din trecut, oamenii care îi străijuiseră copilăria şi pentru a se mărturisi pe sine însuşi. în filigranul întregii opere de prozator a lui Al. Macedonski stă chipul scriitorului însuşi. Un curent de lirism autobiografic şi memorialistic o străbate tot timpul.

îndemnul memorialistic şi autobiografic îmbrăţişează, mai la toţi scriitorii mişcaţi de resortul lui, mai cu seamă vremea copilăriei şi a primei tinereţi, pentru că aci regăsesc *ei* nu numai amintirea cea mai scumpă a vieţii, dar în^acelaşi timp pe aceea a evenimentelor hotărâtoare, capabile să explice întreaga orientare a omului de mai tîrziu. Dorinţa scriitorului de a se oglindi într-o operă autobiografică şi memorialistică este în aceeaşi vreme şi o dorinţă de a se înţelege pe sine, de a se explica, ceea ce se poate obţine mai bine prin evocarea originilor şi a primelor impresii ale vieţii. Confirmînd întru totul psihologia oricărei opere memorialistice^ şi autobiografice, Macedonski priveşte mai întîi către copilăria lui petrecută în parte la moşiile părinţilor, în mijlocul unor moravuri patri-

arhale ale căror amănunte sînt folosite drept cadru nuvelistic în *Zi de august.*

într-un ton categoric memorialistic este însă compusă bucata *Verigă ţiganul,* cu evocarea împrejurărilor de la curtea unor mari proprietan rurali din Oltenia, cum fuseseră bunicii din partea mamei scriitorului, cu amintiri despre evenimentul dezrobirii ţiganilor, odată cu *Jibertana* lui Iliad, a lui Maghieru, a lui Tell, a lui Rusetaehie-Berlieu şi a lui Firfirică Brătianu", şi cu zugrăvirea vieţii îmbelşugate, chiar pentru iobagii chemaţi la renumitele *govii* olteneşti : petreceri rînduite de boieriiJocului, în timpul cărora ţărănimea adunată la joc şi băutură se înfăţişa proprietarului cu darurile cele mai felurite.

Rosturile casei şi ale curţii, peste care domnea cu străşnicie cucoana Păunica, poate bunica poetului, sînt redate în *Bariera Şimnicului;* după cum amintiri despre unele asprimi ale vieţii, puţin păzite încă de înlesnirile civilizaţiei, revin în *Trecerea Olteţului.*

Petrecerile în cadrul idilic al moşiilor părinteşti alternau cu acele în pensionatul din Craiova şi în mijlocul întregii societăţi a capitalei Banilor, unde *Drama banala* consemnează evenimentul de la 1866, plebiscitul pentru aducerea dinastiei străine, la care copilul asistă cu o uimire pe care nu o va uita.

La ^Bucureşti se istovise ultima domnie pămînteană de amintirea căreia Macedonski a rămas legat în tot timpul vieţii sale, dar despre care nuvelele sale vorbesc, desigur, mai mult în povestirile părinţilor^ în *Caii negri* fulgeră o clipă viziunea unei după-amiezj de primăvară la Şosea, cu multele echipaje boiereşti încrucişîndu-se cu al lui Cuza-vodă, privind cu discreţie către doamnele înfoiate sub malacoavele lor. Generalul Macedonski, tatăl poetului, este comandant al oştirii, secretar de stat şi şef al Ştabului domnesc. Trecerea lui prin furnicarul Şoselei, într-o trăsură străjuită de lachei în livrele şi trasă de doi cai vopsiţi în negru, este aceea a unui om plin de sine. Familia Macedonski, sub noua domnie a lui Carol, care îl foloseşte din nou pe general după o dizgraţie trecătoare, locuieşte la Craiova. Aci primeşte într-o zi mama poetului o telegramă cu un cuprins îngrijorător. Chemată grabnic la Bucureşti ea îşi găseşte soţul mort* poate otrăvit, după cum o va repeta de atîtea ori poetul.

Călătoria în trăsură de la Craiova la Bucureşti^ cu schimbări de cai la fiecare poştă, într-o noapte şi o zi plină de gînduri chinuitoare, în timpul cărora amintirea întregii vieţi a generalului şi a felului său de a fi se încrucişează cu aprehensiu-^ nile momentului, sînt descrise în *Pe drum de poştă,* desigur una din creaţiile cele mai de seamă ale întregii activităţi de prozator a lui Macedonski. Viziunea goanei pe deşelate a surugiilor, teroarea călătoriei în noapte, apoi întîlnirile drumului, o laie de ţigani amestecată din „rudari, lăieţi şi netoţii", regimente în marş, Piteştii cu prăvăliaşii apăruţi la porţile lor pe uliţa cea mare, prunăriile Găieştilor cu casele lor boiereşti împodobite cu pridvoare de zid pe stîlpi, împrejurimile Bucureştilor şi atîtea alte amănunte sînt redate prin trăsături neuitate. Tînărul de 14-15 ani întovărăşind pe mama lui ajunge la o primă cunoştinţă de sine care îi prilejuieşte memorialistului de mai tîrziu unul din puţinele sale autoportrete : „Nici muma, nici tatăl lui, nici fraţii şi nici camarazii de o vîrstă *cu*^ dînsul nu ghiceau ce aripi de soare are la suflet şi în ce tăvăliri de noroaie l-ar fi dus gîndul dacă acestea^ l-ar fi părăsit. QdhiiTui erau mai totdeauna coperiţi de o ceaţă, aşa că părea nepăsător pentru tot ce se petrece împrejuru-i şi că umblă dormind pe picioare. Dar el vedea tot, simţea tot, se înduioşa de cea mai mică suferinţă, iubea cu patimă pe mama lui, deşi ascundea cu îngrijire oricui simţirea *şi* gîndul lui. Era slab, şi cu toate acestea mîiniile îi erau cumplite. Pe fratele său mai mare, care-l lovise într-o zi, îl urmărise prin toată curtea cu un cuţit, şi acesta din puţin scăpase ca să nu fie omorît. Era, în sfîrşit, de o mîndrie nesuferită, dar şi de o bunătate ce nu cunoştea margini. Nu citise la acea vîrstă' pe *Lara,* şi s-ar fi putut zice că e fiul lui. Simţirea lui era atît de ascuţită sau de bolnăvicioasă încît, dacă mintea nu i-ar fi^ fost puternică, această simţire l-ar fi dus la nebunie. Aşa, bunăoară, nimeni nu ştia pentru ce-şi umplea el buzunarele cu pietre, cu hîrtii, cu bucăţele de lemn, cu toate nimicurile ce întîlnea în drum, cînd, în această privinţă, se supunea unui îndemn lăuntric mai rnult decît copilăros, dar nespus de duios. Ce-şi zicea cînd ridica toate aceste fleacuri de jos, mişcat uneori pînă la lacrimi, era că lucrurile acelea n-au să mai fie întîlnite sau văzute de dînsul niciodată..." ^

Ciudat este că din relaţiunea memorialistică ji autobiografică a lui Macedonski lipseşte evocarea călătoriilor sale, de

tinereţe în Austria, în Elveţia, în Italia, din care poezia sa a păstrat atîtea ecouri. în schimb* trecerea pe la Sulina, într-o calitate oficială, îndată după alipirea Dobrogei, va prilejui bucata *O noapte în Sulina,* cu vii accente descriptive ale unui orientalism dobrogean, cele dintîi dintr-o serie care se va continua în operele atîtor scriitori pînă în zilele noastre. Omul de mai tîrziu luptînd cu multele greutăţi ale existenţei, uneori cu lipsa cea mai cumplită, trăind în îndoitul sentiment al umilinţei impusă de viaţă şi al mîndriei recucerită prin artă, va depune mărturia sa în bucăţi precum : *Pomul de Crăciun, Scrisoarea de la Dumnezeu, Nuvelă în scrisori, Maestrul din oglinda.*

Un sector cu interesul lui propriu îl alcătuieşte în această parte a operei lui Macedonski descrierea vechilor Bucureşti, cu pitorescul lui arhitectonic şi cu farmecul lui domestic în *Casa cu no. 10,* sau în unele din paginile bucăţii *Intre coteţe,* şi cu însemnări pline de viaţă despre oamenii de altădată şi moravurile lor în *Bucureştii lalelelor şi ai trandafirilor* : „Cît de amărită să le fi fost viaţa, ei îşi puneau flori la pălărie, luau cîte un lăutar, doi să le tragă cîte un pui de cîntec, se duceau să petreacă primăvara pe Cîmpul-lalelei, făceau Maiul cu miel fript şi cu ouă răscoapte pe iarbă verde ; trăgeau toamna la măsea mustul-mustuleţul şi, în sfîrşit, îşi trăiau viaţa înainte pînă ce o isprăveau cu dînsa de erau duşi să fie înmormîntaţi în preajma cîte unei biserici. Să fi văzut atunci cu cîtă veselie erau purtaţi către locaşul cel din urmă. Cei rămaşi, rude ori prieteni, aştemeau cu un cearceaf alb un fel de targa, ce era apoi ridicată de doi inşi la cap şi de doi la picioare şi dusă sub oraniscul de mătase pembe sau de catifea portocalie mărginită cu ciucuri de fir şi sub care răposatul o lua spre biserică, în mijlocul unui vesel taraf de lăutari."

Cine doreşte să extragă însă tot ce conţine opera analizată aci despre omul care a creat-o trebuie sa treacă dincolo de latura în care acesta îşi aminteşte sau se confesează, la fizionomia morală a caracterelor aduse de el în scenă. Cîteva din acestea prezintă, între ele, un netăgăduit aer de rudenie.

Macedonski a zugrăvit o parte a firii lui în figuri ca a lui Pândele Vergea din nuvela *Intre coteţe,* sau ca aceea a lui Nicu Dereanu din bucata cu acelaşi titlu, pentru a nu mai vorbi de Odorescu din *Cometa lui Odorescu,* care întruchipează oarecum satira caracterului prezentat în povestirea anterioară. Toţi aceştia sînt naturi fantaste şi veleitare, oameni atinşi de

morbul paranoic, pierduţi în imensitatea oceanului lăuntric, cu legăturile retezate către realitatea externă, prigoniţi de o obsesie stranie sau de visul steril al unei opere niciodată împlinite. „Fireşte, sunt un biet nebun", se tînguie poetul într-unui din *Psalmii* lui. Iar în *Pe drum de poştă* el a evocat odată stările visului său smulse unui subconştient deosebit de bogat : „Vărsatul zorilor apucă pe drumeţi departe de Piteşti cu două poşte. Dar jomnul ce coborîse pe băiat rămăsese plin de aceeaşi beznă. Ea, de pe cîmp, îi pătrundea în ochi pe sub pleoape şi alerga după trăsura fulgerată de aceleaşi licăriri ale felinarelor cu lumină galbenă şi roşie. Copacii de pe culmi se prefăceau, în visul lui, în năluci negre, în haiduci cu căciulile înfundate pe ochi, care se ţineau după trăsură şi care se apropiau uneori de portiţele ei pînă a le atinge geamurile. Alte daţi, aceiaşi copaci, coborîţi şi ei de pe culmi, dau goană caretei, o ajungeau, o întreceau, rămîneau în urmă şi iar o ajungeau, însă în loc să mai fie haiduci erau călugări cu glugi pe cap negre, care pe deşelate goneau sub ei cai, se lungeau-se lungeau, creşteau-creşteau sau se poceau cum le venea mai cumplit. Vîntul le fîlfîia mantalele şi glugile ; se schimbau în demoni ; se înmulţeau cît cuprindeau dealurile şi văile ; erau în faţa, în urma şi împrejurul trăsurii. în visul lui îl mai ajungeau de pe muchia dealurilor spăimîntătoare hohotiri de rîsete şi fioroase fîşîiri. Dar ceva era şi mai grozav : braţele şi degetele dracilor se subţiau ; mîinile li se agăţau de portiţă, una o deschidea ; iar doi dintre demoni săreau înăuntru. într-o clipă, unul îşi înfigea ghiarele în gîtlejul copilului, îi oprea strigătul, pe cînd altul i se aşeza greceşte pe piept şi rînjea, sfîşiindu-i cărnurile, scotocind cu unghiile pe sub coaste..."

Numeroase sînt paginile care pot fi spicuite în opera lui Macedonski ca o mărturie a intensităţii visului său' în stare de somn sau de veghe. Această pornire revine şi se dezvoltă mult dincolo de marginile normalităţii în Pândele Vergea, bucureşteanul de 35 de ani, cultivînd, în solitudinea gospodăriei sale de burlac, mania, deocamdată inofensivă, a creşterii păsărilor de curte, a speţelor celor mai rare şi mai felurite.

Simptomatica lui Pândele Vergea era cu totul limpede. Crezîndu-se chemat pentru cercetările naturii el crescuse altădată furnici, gîndaci de mătase, broaşte, şopîrle, peşti, vînzîndu-şi pentru a le întreţine şi înmulţi una din cele trei moşii părinteşti. Acum creştea păsări, şi în mania lui se strecura o su-

gestle deşuchiata, gîndul însoţirii cu neamul păsăresc şi al transformării lui în fiinţă cu pene şi fulgi. Ca Cenuşăreasa din poveste el se visează acoperit de caldele vieţuitoare ale curţii, în timp ce vechea lui fire se alterează şi alta nouă îi ia locul : „Simţea că i se întîmplă ceva nefiresc pe care însă nu-l înţelegea. Tot ce ştia era că hainele i se subţiază pe corp, că i se zdrenţuiesc, că-l lasă gol şi că un fel de picoteli încep să-l înţepe. Ho ! ho ! — pricepea, în sfîrşit, ce se petrece. Răbda durerea, o binecuvânta chiar. Erau fulgi, fulgi ce aveau moliciunea catifelei, fulgi galbeni şi cenuşii ce-i creşteau, ce se înmulţeau, ce-i acopereau picioarele, ce i se urcau pe piept, năvălindu-i spatele, braţele, gîtul şi sfîrşind prin a-l cuprinde obrazul, prin a-l cuceri întreg."

Curtea lui Vergea devine neîncăpătoare pentru a cuprinde înaripata gintă. Ultima parte a averii părinteşti este vîndută spre a putea adăposti într-o gospodărie lărgită neamul ornitologic în creştere. Dar cînd sărăcia, care nu întîrzie să vină, îl împiedică pe Vergea să-şi hrănească orătăniile, se întîmplă un lucru neobişnuit : zburătoarele curţii, revoltate împotriva omului, grupate în brigăzi, în regimente eroice şi în batalioane de asalt, conduse de state-majore şi de comandanţii lor, asediază pe ciudatul burlac, îl atacă şi-l rănesc, lăsîndu-l pe jumătate mort şi cu minţile pierdute. Este o pagină de umor grotesc aceea a atacului păsărilor, din filiaţia *Batracomiomahiei* şi a eposurilor animaliere ale evului mediu, după cum transformarea omului într-un exemplar dintr-o altă speţă zoologică ne duce cu gîndul la *Metamorfozele* ovidiene şi la descendentele lor recente : *Die Verwandlung* a lui Fr. Kafka şi *Femeia schimbată în vulpe* a englezului D. Garnet. Macedonski obţine în această împrejurare noi pagini descriptive, cu tonurile sarcasmului său specific în acompaniament.

Nicu Dereanu nu este un gospodar singuratic ca Pândele Vergea, ruda lui bună, ci un om al străzii şi al cafenelei, student şi funcţionar, un visător şi boem nefericit. De pe banca situată în faţa Universităţii el priveşte în lungi seri de vară statuia lui Heliade : „Ochii lui mari şi negri împrumutau fachirilor nemişcarea lor pe cînd cu gîndul se ducea spre lumi cu totul altele decît ale vieţii zilnice. Privirile lui erau răpite, cîteodată, şi de vedenii mai pămînteşti. Statuia lui Heliade avea, între altele, darul să-l farmece. Şi cu toate că nu ştia că acest monument se datoreşte celui mai mare sculptor al Italiei

de astăzi, el nu se lăsa să fie tîrît de criticile scitice ale cărturarilor cu vază care nu găseau cuvinte să batjocorească pe împietrittil uriaş, în ura lor împotriva celui care întemeiase nu numai limba şi literatura română, dar înviase şi sufletul latin între Carpaţi şi Dunăre. Simţirea lui pricepea măreţia şi frumuseţea acestei statui cu care aproape că nu se poate potrivi nici o altă operă a sculpturii din zilele de astăzi. Ca un tribun care îşi încheia discursul, aşa Heliade de pe soclul lui de marmură îşi încheia viaţa cu o firească şi blajină plecare a capului şi corpului în faţa poporului pentru a cărui redeşteptare luptase atîta... Oh ! Heliade ! — Dar pentru ce n-ar fi şi el un urmaş al lui ? Pentru ce nu i-ar oreişte şi lui aripi sufleteşti care să-i ducă într-o zi numele, oricît de necunoscut ar fi astăzi, în inima fiecărui român ?"

Aprins de idealul latin al gloriei el se chinuieşte să găsească o cale capabilă să-l călăuzească spre ea. Ar fi putut deveni poet, legist, orator. Tînărul se instalează în cele din urmă în visul unei mari invenţii : a mişcării perpetue. Ce l-ar putea împiedica oare s-o realizeze ? Fulton şi Daguerre n-au fost şi ei luaţi drept nebuni? Visul lui deapănă activ o soartă de faimă şi putere.

Altă dată el visează glorie în războaie cînd, generalul căzînd, Dereanu ia comanda şi duce armatele la victorie. Dar cînd bogata lui fantezie îl lipseşte de slujba care îl hrănea cu zgîrcenie, muritor de foame, Dereanu ocupă pînă la ore tîrzii scaunele cafenelelor, pribegeşte apoi pe străzile iernatice ale Bucureştilor, şi numai cerul milostiv îl adoarme şi-l ajută să treacă dincolo, într-o lume mai bună.

Tot iun boem al epocii este şi Odorescu, descoperitorul unei comete pe care îl rectifică intervenţia contondentă a unei mătuşi prozaice. Astronom, ca şi Macedonski, discipol al lui Flammarion, Odorescu nu este victima tragică a fanteziei lui, ci paiaţa ei hazlie, pe seama căreia poetul crede că poate glumi. Cadrul de viaţă al tuturor acestor figuri este oraşul mare, capitala noastră, din al cărui furnicar uman Macedonski alege, pentru a ni le înfăţişa, exemplarele ratate ale inteligenţei, larvele genialităţii faţă de care el resimţea o adîncă şi caracteristică afinitate.

Sensibil deopotrivă la farmecul rural şi la cel urban, Macedonski realizează în sine îndoita formulă a unui *amator ruris şi amator urbis* din versurile lui Horaţiu. Primele amintiri ale

vieţii îi veneau din mediul sătesc ale cărui peisaje şi ai cărui oameni cu moravurile lor patriarhale şi cu senzualitatea lor naivă şi directă le-a înviat în povestirile sale. Iubitor al naturii şi al ruralităţii; Macedonski nu este însă un scriitor populist,» ca un Barbu Delavrancea sau ca atîţi din scriitorii care le-au urmat. Perspectiva sa asupra naturii şi vieţii săteşti este a unui estet care amestecă în viziunea sa amintiri clasice. Astfel, peisajul Stambuleştilor, pe malul Plăviţei, proprietatea pitarului Stambulachie, i se pare „un colţ al unei Elade de odinioară" *(Zi de august).* Iar copiii care înconjură trăsura călătorilor opriţi undeva între lanuri de grîu i se par descendenţii unor vechi neamuri clasice : „Copii ai cîmpului, piepturile li se arătau pîrlite de sub cămăşile desfăcute ; pulpele şi picioarele le aveau goale. Apropiaţi cu totul de fire, ei duceau mintea spre timpurile dintîi ale Laţiului, ale samniţilor şi sabinilor. Dar vreo doi, pistruiaţi, şi cu un tort de aur roşu încurcat pe cap, păreau copii ale acelor triburi de iranieni care se credeau de-a dreptul coborîte din soare îşi care-şi făcuseră din Helios singurul Dumnezeu."

Deosebit de legat s-a simţit totdeauna Macedonski de peisajele Olteniei pe care, în felul modernilor, prin tehnica transpunerii de senzaţii, i le evocă odată eîntecul lui Verigă ţiganul : ,,în ochii lui se aprindea un soare puternic, pe cînd, de sub arcuş, îi curgea Jiul cu luncile şi poienile lui, cu Ilene Cosînzene aşteptîndu-şi feţii-logofeţi în razele de argint ale dimineţii, ori învîrtind hore în asfinţitul soarelui, cu sălbi de mai costandinaţi la gît. Dar încet-încet ajungea la rîuri şi la pîrîuri, şi arcuşul i se domolea, nu mai era arcuş, ci Amaradia şi Gilortul pe albiile lor ; gongonea ca ele pe sub zăvoaiele de ulmi şi se schimba în povestea mărginirilor de codri, cînd mai erau branişti ca ale Cornetului şi Adîncatei în care să viersuiască pişca-n floare cu pene de aur şi cu cioc de mierlă. Dar Verigă îşi lăsa deodată vioara, şi luîndu-şi aci naiul, aci frunza, Oltul cu toţi voinicii lui, cu aurul lui de sub roşiile şi rîpoasele maluri ale Slatinei, cu haiducii lui pîndind în noptoasele păduri ale Teşliului, îşi umfla apele, ameninţa cu ele pe duşmani, le seca şi iar şi le umfla, şi sfîrşea prin a-şi toarce duioşia în sunetele neasemănatei doine ce face pînă şi pe străin să plîngă."

Dar în afară de aceste aspecte romantic-estetice ale evocării, Macedonski cobora, prin amintire, în lumea satelor, cu fiorul regretului pentru pacea şi îmbelşugarea vechilor aşezări, aşa de temeinic cristalizate încît fiecare, proprietar şi ţăran, trăiau ca într-un cadru dăruit parcă de natură. Spre deosebire de Delavrancea şi de atîţi reprezentanţi ai realismului rural de mai tîrziu, Macedonski înfăţişează în pictura mediului rural punctul de vedere al unui conservator. Duiliu Zamfirescu va veni mai tîrziu să adîncească această brazdă a viziunii.

La celălalt pol al înclinaţiei lui Macedonski stă gustul pentru farmecul oraşului mare pe care, în literatura noastră, îl descrie cel dintîi. Pictor al peisajului urban, Macedonski ne-a dat în nuvela *Intre coteţe* cîteva tablouri tipice, zugrăvite cu măreţie. Iată revărsatul zorilor asupra Bucureştilor : „înecat încă de întunerec, oraşul îşi lăbărţa sub deal deşirările lui de uliţi, urca spre înălţimile Pieţei teatrului, se cocoţa pe Dealul Spirei, pe urcuşurile mitropoliei, şi curgea de la apus la răsărit cu aceeaşi năvală uriaşă. Casă cu casă, şi uliţă cu uliţă, Bucureştii păreau că se îmbrîncese pentru a-şi face loc să intre mai iute în lumina zilei. Clădirile, cu unghiurile şterse, cu coperişurile vălmăşite, luau înfăţişări ciudate şi se îndreptau spre depărtări ca nişte mari talazuri de beznă. Teatrul, într-o parte, şi spitalul militar, într-alta, pluteau deasupra lor ca nişte mari şi negre vapoare. Unul după altul felinarele se stingeau şi, apropiind nălucă de nălucă, le amesteca într-un singur morman de negură pe care îl culcau peste Bucureştii mistuiţi din faţa pămîntului."

Altă dată întîmpinăm evocarea unei mişcări de stradă ; altă dată, un incendiu izbucnit în chiliile unui schit.

O grupă aparte în opera de prozator a lui Macedonski o alcătuiesc povestirile şi alegoriile epocii finale atît de caracteristice pentru sentimentele care n-au încetat să-l urmărească, acel amestec de fantezie şi sarcasm manifestat adeseori şi în poeziile lui. Poetul împarte odată copiilor lui darurile pomului de Crăciun, unuia : calul ,,alb ca o porumbiţă", altuia : mingea care sare mai sus cu cît o loveşti mai aprig de pămînt; celorlalţi, el nu le poate dărui decît gogoşile de tufă îmbrăcate în aur... Darul nu este însă lipsit de preţ, zîmbeşte cu sarcasm poetul, „căci nimic nu are în lumea de azi mai multă t^^ere ca ele. Hei, copii! Numai să fiţi deştepţi şi să căutaţi să vindeţi cît mai mult din această marfă, că nu va fi ceas în care să nu vă meargă bine" *(Pomul de Crăciun).*

Altă dată, el închipuie un palat fermecat, mai bogat decît casa de aur a lui Neron : „Fațada clădirii ce da asupra grădinii, pe care o prelungește nemăsuratul parc cu braniștele lui de copaci, ale căror frunze sunt uneori de tot albe și alteori de tot roșii și chiar albastre, este o altă minune. Se agață de ea o lume de plante urcătoare, iar trandafirii, după ce îi cuceresc împreună cu glicinele culmea, se prăvălesc de-a lungul zidurilor tot de marmură și împrejurul ferestrelor și ușilor încadrate în chenare de lapislazuli, agată și jasp-sanguin, spre a se surpa în tumultuoase cascade de argint, de aur, de purpură, pe cînd potirile mov ale florilor glicinei cîntă cu o notă melancolică pămînteasca zădărnicie."

O sală sferică înăuntru, turnată într-o singură închegare de cristal de meșteri iscusiți, ar putea aduce să-și piardă mințile pe omul rătăcit fără de veste în mijlocul acestui „hău spăimîntător". Minunile palatului fermecat n-au asemănare, și înțelepciunea stăpînului său este dintre cele mai adînci căci, recunoscînd adevărul cinic că în lumea de azi banul ar fi totul, el a așezat în biblioteca palatului un singur volum, o adevărată *Carte a cărților* „întocmită din titlurile de rentă ale tuturor statelor".

Încă din tinerețe poetul s-a oprit în fața poveștii orientale a celor doi frați, reluată mai tîrziu în limba franceză sub titlul *Comment cm devient riche et p\uissant.* Fratelui cel leneș soarta îi aduce cu ușurință avuția și puterea ; celui muncitor ea îi rezervă lipsa și suferința pînă cînd, prinzînd taina fericitului, eî se așază pe covor și trăgînd din ciubuc își așteaptă norocul, pe care i-l aduce cu nevinovăție măgarul lui. Vîndut în aceeași zi unor lucrători plecați să care nisip și care descoperă o comoară, cînd groapa se surpă pe aceștia, măgarul pornește singur și aduce vechiului stăpîn comoara pe care nu făcuse nimic ca s-o merite.

Povestea i se păruse cinică tînărului Macedonski, de aceea el adaugă vechii versiuni românești (reprodusă de edițiile citate la Note) maxima restrictivă și moralizatoare : „Nu e în toate zilele bairamul ! Iar acei care au muncit ca Hasan să continue cu munca tot pentru acest cuvînt."

îmbătrînit și decepționat, Macedonski crede că se poate dispensa de acest final al apologului său. în cercul acestei etici mărginite, de unde hohotul sarcasmului se aude de atîtea ori, perspectiva și lumina o aduce numai gîndul viitorimii, al

compensațiilor de după moarte cuvenite, desigur, artistului care a știut să sufere : „Pisma și ura celor răi și mici m-au făcut bun <și mare (se adresează maestrul dubiului său din oglindă). Așa s-a întîmplat, fără îndoială, și cu tine. Mulțumește lui Dumnezeu, cum îi mulțumesc și eu, căci dacă ești astăzi maestrul cel de pe scaunul de mătase și din automobil — și pe care îl hulesc încă mulți — tu ești totodată și maestrul din oglindă pe care nimeni și nimic nu-l mai poate atinge, și cînd, mîine, oglinda se va sparge... Oh, maestre care ai suferit atît, cînd oglinda se va sparge vei fi și mai mare încă : vei fi atunci maestrul cel din inimi" *(Maestrul din oglindă).*

Transcendența era pentru Macedonski posteritatea. Morala sa este a gloriei. Natură hedonistă, înclinată să se bucure de tot ceea ce viața poate dărui ca desfătare prin simțuri, poetul a închipuit odată un paradis al păcii, un vas uriaș plutind pe oceane și ducînd cu el o omenire beată de avuții și de plăcere, în descrierea, după modelul utopiilor științifice, a acestei nave a păcii și plăcerii, poetul are la un moment dat, în rîndul invențiilor tehnice menite să sporească voluptatea, pe al său Oceania-Paafic-Dreadnought, iideea!' anticipatoare a televiziunii : „Odăile mari aveau de altă parte în cîte un perete al lor niște mari și limpezi oglinzi în care, după o descoperire științifică industrializată și comercializată de puțină vreme, se răsfrîngeau în urma unei ușoare apăsări pe un nasture numeroase serii de priveliști de pe diferite părți ale pămîntului, a căror înfățișare furată de electricitate era dusă în acele oglinzi fără ca formele și culorile lor adevărate să fi suferit o cît de mică schimbare". Capitalurile se concentrează pentru realizarea și întreținerea marii naivi a păcii, orașele se pustiesc, îndeletnicirile lucrative de odinioară dispar treptat, barbaria amenință să cucerească pămîntul, cînd — în viziunea limpede a dezastrelor iminente — Oceania-Pacific-Dreadnought este azvîrlit în aer de însuși sindicatul bancherilor care îl clădise. Viața își reluă atunci^ cursul și glumea reîncepu să fie cea de mai înainte, adică bogată și săracă, fericită și nefericită". Utopia alegorică a lui Macedonski se încheie astfel asupra afirmării ordinei naturale, **ȘÎ** fantezia sa sarcastică ajunge să se corecteze pe sine.

Jncă din 1893 Macedonski publică în *Literatorul* primul capitol al *Thalassei,* reprodus apoi în *Cartea de aur* (1902), unde o notă finală atribuită unui „discipol" anunță subiectul întregii opere și cere sprijinul publicului pentru desăvîrșirea ei,

adresînd în acelaşi timp autorului laude nemăsurate, cum Macedonski nu se sfia nicidecum să primească, ba poate chiar să-şi acorde singur. Dar compunerea *Thalassei* nu continuă în româneşte, ci în limba franceză, aşa încît, în 1906, autorul „epopeii simţurilor", al „marii epopei" călătoreşte la Paris unde editorul E. Sansot tipăreşte, într-un volum de 253 de pagini, *Le calvaire de feu,* însoţit de prezentarea lui Mircea Demetriade, devenit pentru împrejurare Mircea des Metriades. Volumul este dedicat „A la France, cette Chaldee", cu referinţă, desigur, la teoria decadenţei, profesată în acelaşi timp de scriitorul Josephin Peladan, transfigurat el însuşi pentru ochii publicului contemporan în prinţ şi mag asiro-babilonian.

Macedonski lega mari speranţe de succesul operei sale, menită să impună numele său pe^plan universal. Am formulat altă dată ipoteza că succesul parizian al lui Gabriel d'Annunzio nu va fi rămas lipsit de îndemnuri faţă de scriitorul român căutînd gloria în capitala Franţei. Ipoteza merită a fi examinată mai de aproape, cu atît mai mult cu cît nu de multă vreme D'Annunzio publicase la Paris traducerea franceză a operei sale : *Trionfo della morte,* mai întîi la *La revue des deux mondes,* apoi la editorul Calmann-Levy (după ce versiunea italienească apăruse în 1893, mai întîi în ziarul *Mattino* din Neapole).

Triumful morţii dezvoltă un subiect prezentînd oarecare analogii cu acel al *Calvarului de foc.* George, amantul Ipolitei, este urmărit de suferinţa de a se şti veşnic deosebit, niciodată deplin identificat cu iubita sa. Pentru a răsturna această suferinţă, George ucide în cele din urmă pe Ipolita, după ce autorul manifestase de-a lungul unor episoade variate splendoarea închipuirii sale şi netăgăduitul său geniu verbal. Schema fabulei lui Macedonski nu este mult deosebită de aceea lui D'Annunzio, deşi în tratarea ei poetul român nu face nici o concesie realismului contemporan, menţinîndu-şi opera jnai aproape de modelul romanelor erotice de la finele antichităţii.

Apărut în primăvara anului 1906, *Le calvaire de feu* s-a bucurat de un oarecare răsunet. Din dosarul extraselor de presă, păstrat în arhiva lui Macedonski, puţine sînt^însă recenziile care merită să ne oprească. Acestea dau însă^măsura exactă a reacţiunii criticii faţă de opera compatriotului nostru. Astfel, *La revue generale de bibliographje fntnqaise,* din 29 iunie 1906, o publicaţie serioasă, scrie: *„«Le calvaire? de feu», par Alexandre Macedonski, nous fait songer aux peintures trop polychromees et fantastiques qui, chaque annee, aux «Independants», retiennent Vattention, parfois irrespectueuse, des visiteurs et dans lesquels des Polonais des deux sexes tentent de traduire Vinquietude de leur pensee el les visions de leur cerveau idealiste. Ce livre nous raconte les heures chaudes d'un jeune gardien de phare isole dans un ilot et ensuite Vexaltation de son amour pour une jeune naufragee ; mais le sujet qui, trăite par un frangais, serait d'une luxure prenante, s'embrunit ici de mysticisme ; les entites prennent des formes corporelles ; Eros, Priape, la Terre, le Soleil sont des personnages qui vivent et qui agissent. Cest d'un pantheisme echevele dans une langue forcenee qui nous reporte aux temps herolques de Vepoque decadente ou «La vogue» et «Le symbolisme» n'auraient pas hesite a publier la prose de M. Alexandre Macedonski."*

Aprecieri interesante sînt cuprinse şi în recenzia scriitoarei Rachilde, care iscălea în aceeaşi vreme o rubrică foarte influentă asupra romanelor contemporane în revista *Le Mercure de France,* unde, în numărul de la 1 mai 1906, citim: *„Fort dur a lire, procedam totu entier de la maniere symboliste, il est curieux, presque impossible a raconter, certainement ecrit en frangais quoique non moins certainement pense par un roumain (et quel fougueux roumain l). Des les premieres lignes on reconnaît la senteur des epices d'Orient melee au violent fumet des venaisons slaves. Cest a la fois de la confiture de rose et une trancbe d'ours."*

Aceeaşi impresie asupra caracterului exotic al cărţii ne-o comunică criticul revistei *Le Thyrse* din Bruxelles, în numărul din august 1906, unde aflăm o recenzie dezvoltată, aproape un studju consacrat operei lui Macedonski.

înşine, un articol dezvoltat consacră romanului lui Macedonski Jules Bois, criticul ziarului mult citit, mai cu seamă în cercurile literare : *Gil Blas,Jn* numărul său din 17 septembrie 1906. Jules Bois încearcă să încadreze *Calvarul de foc* într-o mişcare mai generală a literelor franceze în cuprinsul cărora elJimitează totuşi rolul lui Peladan, căruia Macedonski pare a-i fi acordat, socoteşte criticul, o importanţă şi o audienţă exagerată.

Fără să fi ayut^un mare^succes de public, care să fi epuizat mai multe ediţii şi să fi făcut celebru numele autorului său,

Le calvaire de feu a avut totuşi un oarecare succes de stimă, lucru destul de greu de obţinut într-o literatură în care atîţia noi sosiţi încearcă zadarnic să forţeze porţile notorietăţii. Câteva pene serioase şi dezinteresate, ineascunziîndu-şi deloc uimirea lor faţă de ceea ce era excesiv şi exotic în inspiraţia poetului nostru, au mărturisit preţuirea lor pentru vigoarea şi uneori pentru adîneimea acestei inspiraţii. Este de prisos a spune că Macedonski nu putea fi mulţumit numai cu atît. Cartea, care avusese un destin modest în limba franceză, putea oare să-şi facă un drum mai bun în limba noastră ? Macedonski începe a lucra la versiunea ei românească, şi o primă formă a acesteia este gata încă din 1913. Am găsit această primă formă a versiunii româneşti în arhiva lui Macedonski. Totuşi nu aceasta, ci o formă nouă, ameliorată stilistic şi curăţată de unele din îndrăznelile şi cruzimile iniţiale, apare sub titlul de *Thăldssa,* în *Flacăra* lui C. Banu, unde ea aşteaptă încă retipărirea ei în volum.

Thalassa este un băieţandru grec, născut în Smirna, pe care soarta, după o iniţiere în lumea şi poezia clasică, îl azvîrle pe insula Şerpilor, vechea Lewki, -unde.i se încredinţează îngrijirea farului. Aci, în singurătate, el nu are de-a face decît cu marea şi cu vîntul, evocate de poet cu măiestrie.

Dar curînd plinătatea vîrstei începe a-l chinui pe Thalassa cu visuri de plăcere. Zadarnic închipuirea îl poartă către vîrsta de aur a omenirii : ,,Epoca unui pămînt-rai, cu copaci ce urcau pînă la nori — coloane ce păreau înadins ridicate spre a sprijini cerul — cu oameni, Apoloni ce trăiau eternităţi... Anotimpii acelei epoci, vară veşnică, cîntau cu florile lor, a căror frumuseţe nu se putea închipui, dragostea pămîntului cu soarele. Poame de purpură şi chihlimbar zîmbeau printre frunzele cracilor bronzate, grenade, ascunzînd în ele comori de rubine aromatice, frîngeau trunchiul pe care rodiseră şi, răsturnîndu-1, se crăpau în cădere şi risipeau, printre mătasea-ierbei, sîngeriile lor avuţii de pietre scumpe. Hrana şi-o găseau păsările, animalele şi oamenii fără trudă şi război. îmbelşugarea domnea peste tot. Tinereţea însufleţea totul. Bunătatea era în cer şi pe pămînt. Dar această epocă nu ţinu. Războiul între uriaşii trufaşi ai văzduhului şi dumnezeire începu. Pămîntul, arhanghel şi el, fu rostogolit de pe treptele fericite ale nemărginirii, unde nu erau nici anotimpi, nici noapte, în hăul ursuz în care se învîrteşte şi astăzi, şi jumătate din bunurile ce-i fuseseră dăruite îi fură luate. In noul său echilibru oamenii se înmulţiră, însă pămîntul nu se mai bucură de lumina de odinioară, de vara veşnică ce-l înflorise, ci o nouă rînduială se statornici pentru el. Dreaptă pedeapsă — şi încă prea mică ! — pe lîngă ziuă se alătură noaptea, pe lîngă lumină — întunericul, pe lîngă bine — răul, pe lîngă căldură — frigul. Anul se împărţi în patru. O parte fu lăsată morţii, alta — vieţei; o parte — zămislirii şi naşterii, iar cealaltă şi de pe urmă — gîrbovirii şi lîneezelii."

O formă a universalei dezbinări va fi şi aceea dintre bărbat şi femeie. Thalassa o ştie prea bine.

Furtuna azvîrle pe ţărmurile insulei Lewki, împreună cu epavele unei corăbii sfărîmate, pe singura supravieţuitoare a naufragiului : pe copila Caliope. Victima este adusă în odaia îngrijitorului farului şi readusă la viaţă. Focul din vatră îi luminează tînăra frumuseţe.

Prietenia dintre cei doi copii devine curînd iubire. Dar Thalassa nu extrage din noile lui experienţe decît conştiinţa dureroasă a despărţirii de-a pururi între cei ce se iubesc. Posesiunea uşoară este respinsă la început de Thalassa, inspirat de Eros.

Jarul voluptăţilor care încinge pe cei doi iubiţi aprinde în curînd lumea întreagă: „Sărutările lor se aprindeau din zori, în vîrful farului ; îşi deşirau coloanele de mărgean roşu şi de rubine focoase pe ţărmul mărei, şi, pentru că aproape una şi aceeaşi simţire ardea în ele, aceste sărutări răzleţeau în spaţiu uriaşe valuri de foc ce urcau pînă spre drumul-robilor ce despleteau cometele, ce le îmbrînceau spire soare şi cer, apropiind între ele corpurile cereşti, păreau că le vor arunca înapoi către obîrşia loir, spre a le desfiinţa într-însa".

Dar unirea deplină prin iubire, oricît de mare ar fi fost învăpăierea acesteia, nu este cu putinţă. Thalassa ispiteşte, deci, misterul morţii pentru a afla putinţa unirilor perfecte, a desfiinţării individualităţii: pricina statornică a durerilor umane. El ucide pe Caliope şi se lasă însuşi furat de valurile mării cu conştiinţa împlinirii unui destin. Thalassa alunecă astfel în moarte, şi un cor de fiinţe „săltăreţe şi uşoare", naiade şi nimfe, driade şi fauni înconjoară insula proslăvind pe cel care „avusese vitejia să-şi trăiască firea în toată deplinătatea ei"...

Ciudată şi rară această operă a lui Alexandru Macedonski, unică în literatura română, dar nu neaşteptată în opera de prozator a scriitorului ale cărui tendinţe le duce mai departe şi le încunună ! Macedonski a zugrăvit mereu acelaşi om care era în realitate el însuşi : fiinţa imagitativă dispreţuind realul, crezînd că-1 poate crea după voie şi că-i poate impune legea sa.

Thalassa este într-un fel fratele bun al lui Vergea şi al lui Dereanu, dar de data aceasta povestirea nu mai împrumută mijloacele naturalismului mai nou, cu notarea graiului viu, cu tablouri de gen şi de moravuri contemporane, cu preocupări psihologice oprite în faţa cazului rar şi a caracterului excepţional. Mijloacele lui Macedonski se alimentează acum din vechi izvoare ale literaturii. Thalassa este o idilă din descendenţa îndepărtată a lui *Dafnis şi Cloe* a lui Longos, amestecată însă cu elemente de inspiraţie şi cu procedee moderne. Macedonski a compus-o în stilul unei poeme în proză şi în manieră antichizantă, prin deasa folosinţă a lumii de simboluri a vechii poezii. Thalassa este stăpînit cînd de Priap, cînd de Eros, în jurul lui marea adăposteşte palatele lui Neptun şi Amfitrita ; Polimnia şi Melpomena îi cîntă în suflet, închipuirea i se duce către vîrstă de aur din legendele hesiodice, şi patul lui de moarte, întinsa mare care îl leagănă şi-1 adoarme, este străjuit[1] de nimfe şi naiade.

Cum însă toate aceste figuri mitologice şi influenţele lor supranaturale sînt, de fapt, simple elemente de cadru şi decor, idila tragică a lui Macedonski este un produs manierat ca atîtea din epoca alexandrinismului sau a decadenţei latine. Cu această producţie, cu atîtea pagini din Petronius sau Apuleius, o înrudeşte de altfel şi aprinsul ei erotism care nu pregetă în faţa evocărilor impudice. în locul curiozităţii psihologice a naturalismului, *Thalassa* introduce speculaţia metafizică, în legătură cu care se declară caracterul modern şi idealist al operei, Eroul este un idealist în felul lui Hegel, pătruns de adevărul că întreaga lume este produsul unei *idei absolute* care, ieşind din sine şi opunîndu-se sieşi, creează întreaga varietate a aparenţelor.

Pe astfel de baze Thalassa, adevărat idealist magic în felul lui Novalis, socoteşte că poate crea lumea prin gestul unei

[1] în *Studii...:* sprijinit. îndreptat după Opere, I, ed. cit., (n. ed.).

proiecţii subiective, înzestrînd-o cu femeia către care aspiră dorul său. Dar cînd femeia apare în locul umbrei inconsistente care îl amăgise mai înainte, Thalassa resimte durerea singurătăţii prin individualitate şi a neputinţei radicale de a se contopi cu o altă fiinţă prin iubire. întocmai ca misticii, al căror limbaj îl întrebuinţează, poetul atribuie eroului său dorinţa de a înapoia multiplul în unitate, pe *doi* în *unu,* şi numai atunci cînd aspiraţia aceasta se dovedeşte zadarnică, Thalassa încearcă supremele experienţe, ucigînd şi primind moartea.

Totuşi, şi aici întîmpinăm poate inconsecvenţa de căpetenie a operei : cînd Thalassa se apropie de sfîrşitul său el nu resimte fericirea căutată în desfacerea individualităţii, ci în potenţarea ei, în trăirea deplină a firii sale, ca individualiştii moderni.

Prinsă prin atîtea fire de izvoarele culturii vechi şi noi, *Thalassa* este o operă complexă, cu multe planuri în profunzime, şi care merită să fie citită şi studiată. Poetul a vrut şi a izbutit să creeze poate mai mult decît un erou viu : un simbol tragic în caracterul căruia se consumă drama idealismului.

El a făcut-o cu mijloace descriptive bogate, poate prea bogate, de care nici producţia sa anterioară nu rămăsese străină. Desigur, paleta lui Macedonski este prea încărcată, stilul aminteşte pe alocuri barocul lui D'Annunzio, prea multe efecte de lumină şi culoare sînt notate; poetul face atîta risipă de pietre preţioase, încît ne vine a spune că unele din acestea trebuie să fie false. în zelul lui de a fixa notaţia sensibilă cea mai delicată, limba poetului devine adeseori artificială şi construcţiile lui forţate.

Dar oricît de mari ar fi neajunsurile excesului de pitoresc ale *Thalassei,* trebuie să recunoaştem de foarte multe ori că ochiul său vede just şi că splendoarea lumii sensibile a obţinut aci un monument vrednic a fi remarcat.

Poetul şi-a conceput opera ca pe o ,,epopee a simţurilor" nu numai în sensul că eroul se consumă în combustiunea lor, dar şi în acela că toate regiunile senzoriului : văzul şi auzul, tactul, gustul şi odoratul urmau să fie puternic solicitate.

în această tendinţă de a obţine colaborarea simţurilor se cuvine să observăm un alt caracter modern al operei, de care atîţi alţi artişti ai vremii, un Wagner, un Baudelaire, n-au fost străini. Fiecare capitol trebuia să sugereze o anumită impresie sensibilă, în primul rînd una eoloristică. Manuscrisul versiunii

din 1914, pe care l-am avut în mină, dădea în această privinţă lămuririle de rigoare, adăugînd, ca indicaţii în vederea tipăririi operei, culoarea în care fiecare capitol urma să *fie* imprimat cu scopul de a sprijini şi pe aceasta cale sugestia colonstică urmărită. Este de prisos a spune că un astfel de proiect tipografic face parte din rîndul veleităţilor macedonskiene, cu care cunoscătorii operei şi firii sale sînt familiarizaţi. Culoarea cernelii variind de la capitol la capitol ar fi fost un mijloc sărac dacă cuvintele poetului însuşi n-ar fi fost încărcate cu energie evocatoare. Procedeul tipografic este apoi jnutil dacă viziunea poetului se poate transmite şi pe alte căi. în fine, *Thalassa* nu doreşte să vorbească numai ochilor, ci tuturor simţurilor întrunite. Desigur, notaţiile lui Macedonski fac apel la mai multe simţuri dintr-o dată.

Iată, de pildă, pasajul consacrat debarcării lui Thalassa pe insula Lewki : ,,El îşi umflă plămînii cu aerul viu al mării, luă din ochi împrejurimea în stăpînire, juca iarba sub picioare. Dar miresmele leşinătoare ale ierbii strivite se ridicară ^ şi-l înfăşurară cu blîndeţea dulceagă a cloroformului. O moliciune îl şovăia. Pămîntul se clătina sub picioarele lui ca sub ale unui om beat, şi fără să vrea aşternu pe ierburile moi plasticitatea corpului său spartan... Amurgul lărgea suflarea zării. Aprigă şi sărată ea îi umplea pieptul. Mişcările leneyoase îi încordau muşchii... Pielea de pe braţele şi gîtul lui tresărea sub răcoarea serii, porii i se broboneau, vocea mării îi reintra în auz. Deschise ochii. Cerul, stins de lumina zilei, plutea stelar în maiestatea nepriceputei lui veşnicii."

Nu numai văzul, dar mirosul şi tactul, simţul termic, muscular şi organic sînt deopotrivă interesate în realizarea acestei descripţii. întregul organism uman ne este prezentat în vibraţie. Evident, într-o operă care dă atîta loc descrierii voluptăţii, apelul la senzorial inferior este destul de insistent. Notaţiile tactice, termice şi organice sînt frecvente în *Thalassa.* Dar tehnica aceasta numai era deloc o noutate în momentul cînd scria Macedonski. Guyau a semnalat-o la Hugo şi Flaiibert. S-ar putea spune numai că Macedonski a speculat-o cu mai multă insistenţă şi a afişat-o ca pe o teorie literară. în sfîrşit, trebuie adăugat că, în ciuda acestui program, înzestrarea capitală a lui Macedonski rămîne cea vizuală: o însuşire de care era deplin conştient şi de care nu înţelegea nicidecum, să se folosească cu moderaţie.

Scriitorul notează în înfăţişările naturii mai mult culoarea sau lumina decît formele. El este mai mult pictor decît desenator sau sculptor. Adeseori redă clarobscurul ca pictorii bolognezi : „Hora trase la mijlocul focului şi chipurile aprinse răsăreau din întuneric. Voinicii care o învîrteau, şi despre care avea să se ducă pomina, izbucneau în lumină alături cu fete în cămăşi cu altiţe, ori piereau înghiţiţi de noapte, după cum se ducea jocul ce se strîngea sau se lărgea, se încetinea sau se iuţea, da pe brînci, zguduia bătătura şi casa, cutremura dealul. Băieţii cei de tot tineri, cu dimie strîmtă şi găitănată pe picioare, cu scurte mintene în umeri sau numai în cămăşi, cu căciulele pe ceafă — unii cu pălării de pîslă neagră înconjurate de flori — ridicau nori de praf cu săriturile lor, zbuciumau noaptea cu chiote şi intrau şi ieşeau din întuneric ca nişte năluci" *(Zi de august).*

Picturile clarobscure joacă un anumit rol şi în *Thalassa.*

Alteori sînt revărsări bogate de culoare. Chiar cînd, prin natura subiectului, scriitorul trebuie să redea aspecte plastice, formele se însoţesc cu efecte de lumină şi culoare pe care le pune^în valoare ca în această descriere a lui Thalassa : „Cîteodată, sub aurul zilei, el însuşi aur, cerea mării să-l învioreze. Pe pieptul dezgolit — de o parte şi de alta a sternului, pe umerii puternic claviculaţi, pe curbele elegante ale conturelor, pe întregul corp de zeu curgea toată lumina zilei. Flăcări de crom portocaliu, vioiciuni de galben indian se aprindeau — după cum se mişca — şi se jucau pe muşchii amintitori ai unei lumi ce nu mai este."

Macedonski pictează, de altfel, nu numai natura şi corpul omenesc, dar şi costumul, apoi interioarele domestice, adevărate naturi moarte, într-o vreme cînd literatura noastră rezerva un loc cu totul sumar acestui sector al descripţiei. Un procedeu întrebuinţat de cîteva ori de Macedonski este cel al descrierilor dinamice, ca şi cum aspectele evocate s-ar găsi în mişcare sau ar fi actorii unei întîmplări.

Aşa este în *între coteţe* descrierea Bucureştilor înainte de revărsatul zorilor, citată mai sus. Aceleiaşi categorii îi aparţine evocarea dealului Stămbuleştilor unde viziunea vegetaţiei ia aspectul unei adevărate lupte către cucerirea înălţimilor : „O-dată cu urcarea coastei spre cula cuconului Stambulachie urcă şi pomii ce, izbindu-se de gardurile curţii boiereşti, îi dau ocol şi o iau la mijloc. Această obştească pornire a văii spre cuce-

rirea înălţimilor, ce sunt totdeauna în lumina soarelui sau a lunii, ameninţă cu rădăcinile pomilor şi ierburilor să spargă gardul care împrejmuieşte casa pitarului, şi cu vremea să dea iureş culei, să se agate de ea, să i se încleşteze în ziduri, să-i ştirbească temelia şi, rozînd-o, s-o surpe şi s-o şteargă din faţa pămîntului" *(Zi de august).*

Prin astfel de mijloace dramatice 'scriitorul doreşte să corecteze neajunsurile unui stil excesiv static-descriptiv. Descripţia la Macedonski nu este, de altfel, numai un procedeu evocator de cadru, ci propriu-zis un procedeu narativ. Macedonski povesteşte descriind. Oricare din naraţiunile lui se poate despica într-o serie de tablouri văzute. Scriitorul lucrează ca un pictor ilustrator de texte, astfel încît naraţiunii lui îi lipseşte oarecum legătura fluidă, viaţa dintre tablourile discontinue pe care ni le înfăţişează. Această împrejurare explică interesul pe care el l-a resimţit pentru tehnica compoziţiei cinematografice atunci cînd a scris scenariul povestirii *Comment on devient riche et puissant.*

Pictor înainte de toate, Macedonski a păstrat din naraţiune mai mult tonul şi interesul pentru graiul viu. în *Năluci din vechime* el a folosit de mai multe ori modul popular de vorbire, cu expresii familiare, cu interjecţii intercalate în expunere, cu ziceri tipice, ca de pildă în *Cănăriţa :* „Pe atunci li se punea petec roşu. Oricîţi feciori de boieri s-ar fi dus pe la ele şi oricîţi bani ar fi avut nici una nu scăpa de el. Li-l cosea binişor pe rochie la hagie, şi să fi poftit^vreuna să-l scoată că vedea pe dracu. îi cusese petec şi Cănăriţei, dar fiindcă Dumnezeu îi detese păr să-i treacăt de brîuîn jos, ea şi—l lăsa pe spate şi nu se mai vedea din el ăl mai mic colţuleţ. Dar ce o supăra mai mult nu era tocmai petecul, arde-l-ar focul !, ci dragostea ce-o prinsese de ăl fecior de boier mare, cu ochii de mură şi cu gură de mărgean. Sărăcise ea, nu e vorbă, pe cîţi sărăcise, dar acum o păţise de-a binelea, că şi-ar fi dat pînă şi viaţa pentru Drăguşin, ăl mai mic dintre feciorii velclucerului, un ciapcîn ce făcea să sece apa în puţ cînd se uita la ea..."

Interesul pentru graiul viu l-a făcut uneori pe scriitor să topească în expunerea sa cuvintele înseşi ale personajelor sale, după procedeul stilului indirect liber al naturaliştilor, pe care îl întrebuinţează printre cei dintîi în literatura noastră, ca în *Zi de august,* sau ca în acest pasaj din *Dramă banală.*

unde văduva serdarului se jeleşte : „Prietenele serdăresei,, oase înşirate pe suflet, moaşte ce unse cu untdelemn şi stropite cu spirt s-ar fi desmucegăit, o înconjurau aplecîndu-şi spre dînsa chipurile ofilite, şi o scoteau din leşinuri cu o grabă domoală. Boala de care zăcuse mortul era reluată atunci de-a capul : cine, cine — vai de ea şi de ea ! — s-ar fi gîndit la una ca asta ? Tocmai îi cumpărase haine de Paşti... îi zisese dînsa, nu e vorbă, să se astîmpere, să nu iasă în acea zi, mai ales că trăgea un vînt ce fura pe la spate. însă care bărbat ascultă de vorbele femeilor, necum de ale nevestei... Parcă era să mute cazinul Măcescului din loc. De ! de ! Bine era acum ? Să-şi lase el mătuşa singură la vreme de bătrîneţe ! Dar fătuica lui, «vătuiul» — cum îi zicea adesea, ce, ce va face fără el ? Dar copilaşii, mititeii mamii-mari ? Apoi fînul — cine-l va strînge de pe cîmp că are să putrezească acolo ? Dar rapiţa ? grîul ? porumbul ?"

Dar cu tot acest gust pentru naturaleţea din vorbire, care dă atîtora din^ paginile lui Macedonski caracterul unor documente de limbă, lafel de vie era în el firea unui scriitor savant, complăeîndu-se în imagini artificioase ca atunci cînd redă aspectele naturii prin intermediul tunor comparaţii cu obiecte produse de industria omului sau cu îndeletnicirile lui, scriind de pildă : „boul-bălţei... zgîrie ^oglinda tihnită a apelor tocmai ca un diamant pe care o mînă ageră l-ar trece pe faţa unui geam" *(Zi de augusty* „Dar pe drum nu alerga decît praful ridicat de un vînt băltăreţ, praf ce se încolăcea întocmind nişte vîrtejuri ce dau fuga unele după altele ca beţele unei reşchitori în mişcare" *(Zi de august).* „Careta, în vremea asta, urma drumul, şi, fiindcă era ajun de tîrg, şire de care începeau să treacă prin lumina felinarelor. Ele ieşeau din noapte şi reintrau în întuneric ca nişte umbre ale unei lanterne magice" (Pe *drum de poştă).* „Ochii rnusouliţelor — gămălii de ac tencuite cu cărămiziu..." *(între coteţe).* „Boii-lui-Dumnezeu pe trunchiurile mai vechi urcau printre muşchi, şi cînd se înşirau unul lîngă altul se înşirau ca nişte boabe ide mărgean roşu" *(Pădurea ulmilor)* etc.

în sfîrşit, în rîndul aceleiaşi artificiozităţi a stilului macedpnskian trebuie trecute şi formaţiile lexicale noi din care spicuim : „a se *val-vîrteji*" *(între coteţe) ;* „o mulţime *împălăriată* de bărbaţi şi de femei" (O *noapte în Sulina)* ; „talazurile mişcătoare... erau *spumegate* de moile şi lungile ondulaţiuni ale

înfiorărilor de trandafiri albi" *(Bucureştii lalelelor şi ai trandafirilor)* ; „...neaşteptata *întrandafirare* a preafericitei surpări de deal" *(Bucureştii lalelelor şi ai trandafirilor);* „valurile *cavalcadau* sălbatice" *(Thalassa)* ; „umerii *claviculaţi* puternic" *(Thalassa)* etc, etc.

Influenţa lui Macedonski în dezvoltarea^ artei româneşti de a scrie a fost puţin studiată. Ea a fost însă dintre cele mai însemnate, mai ales în latura descriptivă. Marea linie a descripţionismului în proza noastră, care începe cu *Călătoriile* lui Alecsandri şi ajunge la T. Arghezi, trece prin Macedonski ca prin una din etapele ei cele mai hotărîtoare. Cînd considerăm astăzi la Arghezi şi în jurul lui rafinamentul imagistic, arta de a constitui un tablou, se cuvine să nu trecem cu vederea contribuţia lui Macedonski în direcţia noilor îndrumări ale scrisului românesc.[1]

TEATRUL LUI MACEDONSKI

în lungul interval al carierei sale, Macedonski a ^revenit necontenit la producţia dramatică în care s-ar spune că vedea una din cele mal proprii forme de creaţie ale talentului său. Fireşte, critica se poate întreba dacă poetul a citit limpede în sine consacrînd o stăruinţă nedezminţită lucrărilor pentru scenă şi dacă rezultatele atinse corespund întru totul ostenelilor care le-au pregătit. ^

întreaga viaţă a lui Macedonski a fost făcuta apoi din lupte, din antagonisme, din împotriviri. Oare din^ materia acestor evenimente nu se putea dezvolta trunchiul viguros al unei adevărate drame ?

La început Macedonski a nutrit aspiraţii cu mult mai limitate. Nu este nevoie a examina îndelung scurta comedie *Gemenii;* pe care autorul ei o intitulează un^*proverb original* şi în care situaţii construite logic, dar fără nici o adîncire psihologică ne pun în faţa unor începuturi cu totul modeste. Sumara compoziţie dramatică a tînarului de 22 de ani are totuşi însemnătatea ca scoate la iveală un fel al său de a rîde

^Pentru detaliile influenţei stilistice a lui Macedonski, vezi lucrarea mea: *Arta prozatorilor români,* 1941.

al cărui răsunet sarcastic se va prelungi prin stanţele poemului venețian *halo* pînă la sfera compoziţiilor de maturitate ale poetului. *Gemenii* pot fi, deci, luaţi în considerare de către acela care urmăreşte originile cele mai îndepărtate ale feluritelor atitudini întregitoare ale originalităţii lui Macedonski.

A doua^ lucrare dramatică : comedia în două acte *ladeş!* ne oferă,^ fără^îndoială, mai mult. Desigur, după cum a arătat Fr. Dame, încă de la data primei ei reprezentări pe scena Teatrului Naţional din Bucureşti, în 1880, *ladeş!* nu este străină de unele influenţe literare strecurate din *Gabrielle* (1852) a lui fimile Augier, un succes al scenei franceze contemporane. Macedonski recunoscuse însuşi că în rezolvarea comediei sale îl îndrumase vechea istorisire a *Sindipei,* pe care el o citise în reproducerea *Curierului de ambe-sexe* al lui Eliade. Anecdota cu femeia arabului care se salvează pe sine împreună cu bărbatul ascuns în preajmă-i, umplînd de ciudă pe soţul gelos care primeşte cheia disputată, dar uită să pronunţe cuvîntul prinsorii : „ladeş", sugerase lui Macedonski sfîrşitul comediei sale.

Dar chiar pînă jiici desfăşurarea piesei împrumută cîteva idei unui model străin Predica pe care Smaranda o ţine Elenei, cu bunele ei opinii^morale asupra rezultatelor dezastruoasele adulterului, aminteşte de aproape pe *Gabrielle* a lui Augier. De asemenea ideea propunerii de a se căsători, adresate tînarului îndrăgostit de către aceea care înţelegea că numai pe calea aceasta îşi poate salva liniştea ameninţată, provine tot din piesa scriitorului francez.

Fr. Dame credea că această din urmă idee este firească numai într-o piesă de moravuri franceze care, avînd să ţină seama de opreliştea Jnterzicînd unor catolici de a divorţa şi a se recăsători după afinităţile lor, impune soluţia căsătoriei amantului nefericit.

Ideea ar fi însă artificială într-o piesă românească, reprezentînd^ stări de lucruri autohtone, printre care instituţia divorţului^ dă libertate jmor oameni îndrăgostiţi, chiar atunci cînd se găsesc într-o căsătorie, să desfacă lanţurile care îi reţin şi să-şi unească destinele. Este evident însă că dacă Macedonski se opreşte la cealaltă soluţie, el n-o face sub simpla sugestie necontrolată a modelului francez, ci mai degrabă pentru hazul oarecum crud al situaţiei în care se găseşte tînărul nevoit să accepte o inoportună propunere de căsătorie pentru

a se salva dintr-o întorsătură a lucrurilor care nu mai avea o altă ieşire. Sarcasmul macedonskian, calitatea specială a rîsului său, se găseşte încă o dată la lucru, şi comedia lui Augier aducea scriitorului nostru o idee în care el putea recunoaşte un bun propriu.

ladeş! nu are, de altfel, pentru noi numai importanţa de a ne face să auzim bine rîsul macedonskian ; dar, ca atîtea alte opere ale lui Macedonski în care cercetătorul întîlneşte începuturi de drumuri, nu găsim oare şi aci iniţiative ale concepţiei şi ale formei pe care viitorul le va relua ?

Piesa este o comedie de situaţii pe un fond de moravuri locale a căror transcriere literară este necesar s-o însemnăm, îndrăgostitul Aninoşescu este un avocat, unul din acei intelectuali a căror profesiune este privită de pozitivul moşier„ soţul Elenei, cu o ironie în care distingem un resentiment al vremii :

la lasă vorba, vere, şi vezi — că orişicum,
Advocatura este un foarte neted drum ;
Prin ea poţi foarte lesne s-ajungi degrab' în lume,
Să-ţi faci avere mare, să-ţi faci şi mare nume ;
Ea singură te-alege prin Cameri deputat,
Prefect te face-ndată, te bagă în Senat.
Pe banca de ministru te-aşează chiar, şi poate
Cu două-trei palavre din pulbere-a te scoate ! —
Apei, unde pui, dragă, că poate-a te purta
Ne supărat prin case, cucoanele-a curta !
Bărbat, mumă sau tată nu au de zis nimica,
Şi-ascunde tatăl grija, ca şi bărbatul — pica !
Şi nimeni nu se-ntreabă ce gînduri te-au băgat
La Stan sau Bran în casă, ştiindu-te-advocat !

Avocatul Aninoşescu trezeşte însă romantismul femeilor^ şi nu mi se pare nicidecum forţată apropierea ce se poate face între acest superficial personaj politic şi intelectual ^contemporanul său, abia cu un an mai bătrîn,^ renumitul Rică Venturiano al lui Caragiale, student, publicist şi, desigur, viitor avocat el însuşi.

A trebuit să treacă o generaţie pentru ca alţi doi scriitori, D. Anghel şi St. O Iosif, în comedia lor : *Cometa,* să reabiliteze figura tînărului intelectual romantic iubit de femei, pe care resentimentul politic şi burghez al lui Caragiale şi Macedonski îl predase ironiei publice. Pe aceeaşi linie, cu aprofundarea tragică a situaţiilor, va apărea figura lui Rudi în *Patima roşie* a lui Mihail Sorbul. Amintirea lui Rică Venturiano şi a lui Aninoşescu *a* pălit în creaţia lui. Sorbul. *Cometa* ţine însă printr-un fir destul de puternic de vechea lucrare a lui Macedonski, ca una care este după *ladeş !* a doua comedie în versuri înfăţişînd societatea burgheză a vremii şi ca aceea care aminteşte, prin vioiciunea spirituală a dialogului, modelul creat cu atîta siguranţă de poetul nostru.

Unchiaşul Sărăcie porneşte din aceeaşi concepţie de a servi teatrul naţional prin reluarea unor intrigi, motive sau chiar scenarii străine. *Unchiaşul Sărăcie* face chiar într-o mai largă măsură decît *ladeş !* impresia unei localizări. Alăturarea dintre piesa lui Macedonski şi *Le bon homme Misere,* al lui d'Hervilly şi Grevin, asupra căreia atrăsese atenţia Fr. Dame, nu este posibilă numai în cîteva momente ale acţiunii, aşa cum fusese cazul pentru *ladeş!* în comparaţie cu *Gabrielle 2L* lui Augier, ci poate fi continuată pentru întreaga lor desfăşurare. Controversa dintre Dame, care indicase izvorul, şi Macedonski, care, mărturisind a fi folosit o legendă şi un scenariu străin, cerea însă a i se recunoaşte originalitatea versurilor sale, poate fi rezolvată de oricine. Cititorul care va compara textul lui Macedonski cu modelul reprodus în Notele volumului II *(Teatru)* al *Operelor* va trebui să conchidă că influenţa celui din urmă coboară uneori pînă la amănunte şi că, fără să fie legat prea strîns de piesa francezilor, poetul nostru foloseşte destule din detaliile invenţiei lor.

Lucrarea lui Macedonski este, dacă nu o traducere strîns legată de textul străin, în tot cazul o localizare. Numai că Macedonski este un localizator inteligent care ştie să găsească echivalenţele autohtone şi să sugereze atmosfera locală. Moartea este evocată în „negru sovonită". Vinul este pentru unehiaşui Sărăcie „oţetit" şi este păstrat în „ploscă". Unchiaşul n-are „moşie" sau „tarlale". Moartea face „hatîrul" ciobanului şi împăratului... Prin nenumărate amănunte de acelaşi fel, aninare de schelăria modelului, *Unchiaşul Sărăcie* devine un adevărat basm românesc dramatizat, plin de sfătoşenie şi naturaleţe în felul lui de a fi vorbit. Am spune chiar că niciodată, în piesele lui în versuri, Macedonski n-a întrebuinţat o limbă mai firească în folosul unui umor mai sănătos. Prin aceste însuşiri *Unchiaşul Sărăcie* este una din creaţiile lui dramatice care

ar putea să înfrunte, în rîndurile unui repertoriu popular actual, lungul interval de timp, cele aproape şase[1] decenii cîte s-au scurs de la aşternerea lui pe hîrtie.

Aceleaşi libertăţi ale adaptării foloseşte Macedonski şi faţă de *Romeo şi Julieta* a lui Shakespeare, deşi în cazul acesta meritul lui literar ar fi stat mai degrabă în stricta fidelitate faţă de text. Se pare însă că Macedonski n-a avut în faţă textul englezesc deoarece modelul şi traducerea nu coincid mai niciodată în dezvoltarea pe care o dau feluritelor amănunte ale invenţiei. Pentru un singur vers al originalului putem întîlni zece în adaptarea lui Macedonski. Modelul străin primeşte astfel adausuri abundente în versiunea lui românească. Alteori însă acesta din urmă pierde mult din nepreţuitele bogăţii ale modelului. Ba se poate spune că pînă la un punct nici nu avem de-a face propriu-zis cu tragedia lui Shakespeare. în scrisoarea de explicaţii care întovărăşeşte publicarea primului fragment al traducerii în *Literatorul,* Macedonski recunoaşte a se fi servit alături de textul englez (ceea ce ni se pare puţin probabil) de versiunea prescurtată din repertoriul dramatic al lui Ernesto Rossi. De fapt, nu numai eventualele prescurtări, menite să uşureze reprezentarea piesei, au fost împrumutate de Macedonski din textul pe care îl juca celebrul tragedian italian Rossi, ci o prelucrare care îşi permitea modificări îndrăzneţe ale originalului, înmulţindu-i situaţiile dramatice într-un netăgăduit spirit melodramatic.

Pentru a ne convinge de această situaţie este suficient a considera sfîrşitul tragediei în versiunea shakespeareană : Romeo crede că Julieta este moartă şi bea otrava pe care şi-o procurase din vreme. Dar Julieta se deşteaptă din somnul ei letargic şi constatînd că Romeo s-a sinucis îşi ridică ea însăşi viaţa. Situaţia înfăţişează un efect dramatic dintre cele mai puternice.

Mai mulţi traducători ai lui Shakespeare în limbile Continentului au găsit însă că patetismul scenei ar putea fi sporit dacă Julieta s-ar deştepta din somnul ei după ce Romeo ar fi băut otrava, dar înainte ca el să moară. Se putea introduce în felul acesta o sfâşietoare scenă a despărţirii care să încarce mult efectele dorite de Shakespeare. Ernesto Rossi trebuie să

[1] Deşi studiul a fost revăzut de autor în 1964, referirea rămîne valabilă doar pentru anul cînd a apărut al doilea volum al *Operelor (Teatru),* adică : 1939 (n. ed.).

fi primit o versiune de felul acesta în repertoriul său, căci Fr. Dame, care asistă la reprezentaţia tragediei în Bucureşti, cu Rossi în rolul principal, în seara zilei de 31 ianuarie 1878, scrie în cronica sa din *Românul* (4 februarie 1878) despre marele interpret : „...a fost admirabil cînd, nemaigăsind pe Julieta în patul său mortuar, se întoarce ş-o vede în picioare înaintea lui. D-l Rossi a exprimat îngrozirea lui Romeo c-un adevăr ş-o putere dramatică care ne pare anevoie de întrecut." Un astfel de final este folosit şi de Macedonski în adaptarea lui *plina* de atîtea licenţe.

Dar, deşi Macedonski n-a pus nici un frîu libertăţilor sale, nu putem spune că a învins toate greutăţile unei bune traduceri. Versul său este mult mai forţat decît în *ladeş !* sau în *Unchiaşul Sărăcie.* Limba îi e cu mult mai puţin naturală. Apar pe alocuri forme străine inacceptabile. Personajele spun, de pildă, ,,Te jur", în loc de „îţi jur". Dar ou toate greutăţile pe care nu putem nicidecum să ni le ascundem sînt în lucrarea lui Macedonski şi multe versuri bune, multe întorsături ingenioase şi pline de adevăr ale debitului dramatic. Monologul Doicii în actul I, de pildă, cu numeroasele lui ingambamente şi paranteze, este bogat în umor şi culoare. Rareori vorbirea într-o doară a pitorescului personaj a găsit în redarea lui într-o limbă străină o mişcare mai justă :

Fie!...
Vreo cincispre/zxce-atuncea ! — Şi de-ar cădea oricind
In an, şi-n orice ziuă venită-atunci la rînd
Zi-ntîi de august seara, îi va-mplini — Suzana,
Era cu ea de-o vîrstă — de-o vîrstă !... Dar, sărmana,
Pe dînsa mi-a luat-o degrabă Dumnezeu !...
Mi-aduc prea bine-aminte. — De la cutremur — eu
Cunosc că pînă astăzi, măcar că vreme trece,
Sunt ani, întocmai... uite... întocmai... unsprezece !
M-aflam în acea ziuă — porumbii-aveau un mic
Patul... M-aflam în curte şi nu făceam nimic...
Şi dumneata cu domnu plecaserăţi afară,
La Mantova — şi-n curte cum stam, că era vară
Ca şi acum — deodată, sub mine am simţit
Că s-a-nvîrtit pămîntu cu totu — ş-am fugit
Cît am putut — şi, uite, c-p zi mai înainte,
P-atuncea julieta era cam fără minte —

Dă fuga-ncoa şi-ncolo, căzu precum o spui,
Cu fata-n jos, în frunte făcîndu-şi un cucui
Cît nuca. — Şi — pe-atuncea trăia — ş-alergă-ndata
Bărbatu-meu, şi-n braţe luînd pe biata fată
O ridică şi-i zise — să-l ierte Dumnezeu,
Era din fire vesel ! — îi zise : „Puiul meu...
Copiii fac tot lucruri ce sînt .nejudecate...
Pe loc ce vei fi mare, te vei lăsa pe spate
Să cazi, iar nu ţe faţă... Dar trebuie-a răbda
Acuma şi cucuiul acesta." — Şi — „Da /" „Da /"
li răspundea sireata, şi...

Izvorul „tragediei într-sun act" : *3 decemvrie* a rămas necunoscut pînă azi. Macedonski indica drept sursă a acestei compoziţii, în care atmosfera sumbră trebuia să înlocuiască adîncirea psihologică a caracterelor, o întîmplare citită cu vreo cinci ani în urmă în ziarele bucureştene (v. Notele[1]). în realitate însă, întocmai ca toate piesele sale din aceeaşi vreme, *3 decemvrie* este o adaptare : adaptarea unei lucrări germane, a uneia din acele „tragedii ale destinului" — *Schicksalstragodien* — care s-au bucurat de favoarea publicului german la începutul veacului trecut: *Der 24 Februar* a lui Zacharias Werner.

Lucrarea dramatică a lui Werner, ^apăruta în^1815 şi renumită la vremea ei, dar uitată astăzi, înfăţişează cumplitele întîmplări ale unei familii de ţărani elveţieni, distanţate prin ani de înfiorată amintire, dar revenite în aceeaşi blestemată zi de 24 februarie. într-o zi de 24 februarie^ ţăranul ^ elveţian Kuntz Kuruth răneşte mortal pe tatăl său. în aceeaşi zi, fiul acestuia, Kurt, înjunghie pe sora lui. După ani şi ani, tot într-o zi de 24 februarie, fiul revenit pe neaşteptate din surghiunul său este ucis pentru a fi prădat de bătrînul care nu îl recunoscuse. Toate aceste grozave fapte se^petrec într-un sat de munte, între oameni înnebuniţi de sărăcie şi de singurătate, întunecata inspiraţie a lui Zacharias^ Werner şi-a găsit mulţi imitatori. „Tragediile destinului" alcătuiesc *o* categorie destul de abundent reprezentată în teatrul romantic german. Printre acestea, una din ele se numeşte cu o modestă variaţie : *29 februarie* şi este datorită lui Adolf Miilner.

Macedonski poate să mai fi asistat la reprezentarea piesei lui Werner în vremea şederii sale la Viena sau poate s-o fi

[1] Referire la Notele din *Opere,* I, *ed. cît.,* (n. ed.).

citit atunci sau mai tîrziu. Filiaţia lucrării sale din aceea a germanului Zacharias Werner mi se pare în tot cazul incontestabilă. Ca şi în piesa lui Werner, acţiunea din drama lui Macedonski se petrece în munţi, la Braşov, printre oameni necăjiţi, urmăriţi de fatalitate^ întâmplările îngrozitoare se abat asupra membrilor unei familii boiereşti din regat, ruinată şi adusă sa se întreţie din sărăcăcioasele venituri ale unui han aşezat în^preajma Bisericii Negre, evocată ca un decor destul de îndepărtat. într-o zi de 3 decembrie se consumase ruina familiei. *Tot* într-o zi de 3 decembrie dispăruse fiul cel mare. Nenorocita lui mamă, care îngrijeşte de cei doi băieţi rămaşi, aşteaptă cu groază momentul în care cel mai vîrstnic dintre aceştia va îmbrăca uniforma armatei ungureşti. O sumă de bani i-ar putea salva de năpasta de pe urma căreia se pregăteşte să sufere şi irmama şi romănca. Iată însă că un drumeţ bogat cere ospitalitatea hangiilor. înnebunită de suferinţe morale şi lipsuri mama băieţilor plănuieşte şi execută fără întîrziere suprimarea străinului. Acesta era însă fiul mai mare, revenit bogat din America pentru a-şi salva familia şi care întîrziase să se lase recunoscut de mama lui. Degetul fatalităţii apăsase încă o dată asupra nenorocitei familii... Era ziua de 3 decembrie !

Apropierea de piesa lui Werner se impune. în adaptarea acesteia Macedonski n-a putut să-i dea ceea ce în chip firesc lipseşte unor astfel de compoziţii, şi anume: adevărata calitate tragică pe care *nu* o poate produce îngrămădirea unor evenimente abominabile, dar în definitiv fortuite, ci numai prezenţa unei puteri legate fie de alcătuirea generală a lumii, fie de aceea a condiţiei umane. Tragicului superficial al lui *3 decemvrie* îi lipseşte însă această perspectivă, imposibil a fi înlocuită de declamaţia anarhistă a mamei criminale împotriva unei societăţi care, lăsînd-o fără sprijin, nu poate avea nici un drept asupra ei. Accentul acesta este însă interesant sub pana poetului *Nopţii de februarie* şi al atîtor alte „poezii sociale".

3 decemvrie rămîne, deci, o piesă de groază, deopotrivă cu oricare din piesele repertoriului parizian al teatrului „Grand Guignol", o improvizaţie lugubră nesurprinzătoare de altfel la poetul care a făcut să vibreze o coardă identică în atîtea din bucăţile producţiei sale lirice.

Intensa producție dramatică a acestor ani se încheie, în 1882, cu actul în versuri *Cuza-vodă,* o mică piesă ocazională, patriotică și alegorică, în care poetul exprima sentimentele sale față de autorul Unirii, dar și față de oamenii actului de la 11 februarie 1864. Piesa se dezvoltă de la o scenă de interior, cu unele accente realiste, pînă la vrăjirea marilor umbre, a lui Traian, a lui Ștefan cel Mare și Mihai Viteazul, apoi ale Țărilor unite și a Țăranului împămîntenit etc, care transmit o mare misiune aceluia înfățișat drept un bun colonel, plin de simplitate, vrednic însă să-și asume marea rnenire. Piesa nu vrea să fie altceva decît o compoziție ocazională, în stil comemorativ, interesul ei restrîngîndu-se la aceea că ajută la caracterizarea ideilor și sentimentelor autorului în vremea compunerii ei.

După 1882 Macedonski încetează o lungă bucată de vreme să mai scrie pentru scenă, *ladeș l* și *Unchiașul Sărăcie* nu putuseră ocupa un loc durabil în repertoriu.[1] Nici *Romeo și Julieta* nu izbutise să se impună la Teatrul Național. Poetul se consacră acum realizării altor proiecte literare, pentru ca abia după unsprezece ani, la finele lui 1893, să încerce a cuceri din nou scena, de data aceasta cu o tragedie biblică : *Saul,* scrisă în colaborare cu Cincinat Pavelescu.

Este greu de spus care este partea de colaborare a *lui* Cincinat Pavelescu în compunerea tragediei *Saul.* Manuscrisul piesei pe care l-am avut la dispoziție nu conține un alt scris decît acela atît de caracteristic al lui Macedonski. O copie făcută de un devotat poartă numai îndreptările lui Macedonski. Cred că partea de contribuție a lui Cincinat Pavelescu trebuie să fi fost destul de redusă, poate unele amănunte ale intrigii, poate și unele monoloage în care ni s-a părut a percepe ceva din cursivitatea poetică a celui care era un atît de bun improvizator. Prin întregul ei, prin natura sentimentelor pe care le pune în mișcare, prin atmosfera care îl învăluie, *Saul* este o lucrare tipic macedonskiană. Amabilul și spiritualul Cincinat Paveileiscu nu cred să se fi simțit în lumea lui printre acei eroi biblici, prinți, principese și sfetnici asiatici care nutresc unii față de alții cumplite sentimente de răzbunare și a căror principală preocupare este să se suprime după ce își aruncă mrejele trădării. în creatorul unei astfel de lumi recunoaștem

[1] Cu *Unchiașul Sărăcie* se mai fac totuși două încercări, după prima ei reprezentare în 1880, în stagiunile 1881-1882 și 1887-1888.

" " \, degrabă pe poetul satanic Macedonski, autorul scurtei bucății incisive *Ura,* a *Visului fatal* și traducătorul lui Rollinajt.

Poate în acest timp sau, poate, curînd după compunerea lui *Saul,* Macedonski întreprinde traducerea fragmentului din *Medeea* lui Legouve, atras^ desigur, de ciudățenia situației care c^face pe Medeea să-și mărturisească teribilele-i sentimente de răzbunare tocmai aceleia care, răpindu-i bărbatul, i le inspirase. Medeea și Creuza se înțelegjitît jde bine. Sentimentele lor de iubire, de extaz erotic, de ură față de adversară par a decurge parale] pînă cînd eroinele descoperă că aceste sentimente sînt antagoniste și că în fiecare stă ascunsă o putere capabilă sa distrugă pe cealaltă. Discordia ^ ascunsă sub armonie, ca și amestc :ul tulbure al urii și iubirii alcătuiește și conținutul patetic aj tragediei brodate pe vechea legendă biblică. în centrul perspectivei stă regele Saul, a cărui dominație este stînjenită de ^marele levit jSamuel. Samuel trebuie să dispară, nu însă mai înainte ca răscoala leviților să fie înăbușită în sînge. Lucrul este cu atît mai greu cu cît Saul are un dușman în propria Jui soție : Asura, fiica lui Agag, regele Hamalecului, care îl urăște pentru a fi asistat la distrugerea propriei ei țări și la uciderea tatălui ei de către acela care era, față de învinși, un războiuc crud și perfid. Nici Hiram, sfetnicul cel mai apropiat, nu este- regelui mai credincios. El trebuie să răzbune jertfirea copilei sale. Lin slujitor sincer are Saul în copilul de păstori David. acela care cu vraja cîntecului știe să potolească delirul turbării sale. Dar David este prigonit de Asura care, iubindu-1, dar fiind respinsă, îl divulgă regelui ca pe un trădător. Dragostea lui Mical, fiica lui Saul, și duioasa prietenie a lui Ionatan, fiul regelui, nu-1 mai pot salva de mînia aceluia care curînd trebuia să-1 dorească înapoi cu o atît de furioasă pornire a ciudatei lui iubiri. David trebuie să fugă, și învingătorul lui Goliat nu poate sluji pe regele căzut mai apoi, împreună cu Ionatan, în cursa întinsă de Asura și Hiram. Pe tronul spălat de atîta sînge se urcă David.

Ce 1 indică însă pe David pentru această înaltă misiune ? în tragedia lui Macedonski' și Cincinat Pavelescu, David este un personaj liric și idilic, un efeb arcadian care alină delirul lui Saul și trezește sentimentele sale contradictorii, care este iubit prietenește de Ionatan și cu flacăra unei mari pasiuni de Mical și de Asura. David este locul geometric al iubirii în

piesa lui Macedonski şi Cincinat Pavelescu. Este oaza în care poposesc singurele sentimente delicate şi umane în mijlocul unei furtuni de ură, de vrăjmăşie, de întunecare a minţii. Singurele calităţi înfăţişate nu explică însă ascensiunea lui pe treptele tronului. în *Biblie* David este mai mult. El este acela prin a cărui tînără şi curată forţă se prăbuşeşte masivitatea telurică a uriaşului Goliat, adevărat simbol al lumii vechi rrienită să dispară. în jurul lui David adie ca un vînt binefăcător vestind o umanitate nouă, mai spirituală. (S-a spus că David este una din prefiguraţiile lui Isus.) Marele lui rol este^ de a fi arătat că puritatea sufletului se poate ridica învingătoare deasupra celei mai vajnice puteri bestiale. Dar tocmai aceasta a rămas latura neadîncită a caracterului lui David în tragedia lui Macedonski, aceea care ar fi motivat ascensiunea lui finală şi ar fi dat întreaga perspectivă concepţiei.

Se pare că *Saul* a avut un remarcabil succes de scenă, datorit şi interpretării patetice a lui Nottara în rolul lui Saul, a lui P. Velescu în acela al lui Hiraim şi a Ini I. Petrescu în rolul lui Samuel. Totuşi piesa nu s-a putut menţine multă vreme şi nici n-a mai fost reluată, cu toate sforţările lui Macedonski de a o impune repertoriului permanent. Astăzi cînd o citim după atîtea decenii de la reprezentarea ei, chiar dacă trebuie -să declarăm uzate unele din amănuntele tehnicii ei teatrale, nu putem să nu recunoaştem cel puţin forţa şi adevărul picturii caracterului lui Saul.

Parcurgînd lămuririle scrise de Macedonski (publicate la Note[1]) vedem că aspiraţia lui a fost de a scrie o tragedie clasică în concurentă mărturisită cu Sofocle şi Racine. Prejudecata purităţii genurilor literare era destul de puternică în Macedonski. în realitate însă din estetica dramei clasice Macedonski împrumută mai cu seamă psihologismul ei. Saul vrea să fie, în primul rînd, pictura dramatică a unui caracter simplificat la o trăsătură unică, dar monumentală. Saul este, în tragedia lui Macedonski şi Cincinat Pavelescu, întruparea ne•buniei în putere, a dominaţiei care, neştiind să se limiteze, se distruge prin propriul ei exces. în sufletul lui Saul locuieşte vestitul *hybris* al vechilor greci. Teatrul românesc cunoaşte puţine alte caractere zugrăvite cu aceeaşi forţă. Celelalte personaje rămîn mai mult schiţate şi întrupează în genere laturi

[1] Referire la aceleaşi Note ale ediţiei citate (n. ed.).

sumbre sau perverse ale sufletului omenesc. O excepţie, alături de Ionatan şi Mical, este David. Dar rolul lui David este dizolvat în lirism. David nu este un caracter. Acesta este marele defect al piesei, alături de acea tendinţă de a o agrementa cu popasuri lirice, cu dansuri şi cîntece cum erau atît de puţin în gustul clasicilor, modelele autorilor. Prin această latură lirică s-a introdus şi ceea ce resimţim ca perimat în lucrarea lui Macedonski şi Cincinat Pavelescu, în timp ce, concentrîndu-se asupra viguroasei evocări a lui Saul, tragedia ni se pare încă proaspătă şi poate trezi interes.

Am arătat mai sus îmlprejurările în care a fost scris *Le fou ?* Macedonski se apropia atunci de şaizeci de ani, şi marea glorie, pe care el n-a încetat s-o rîvnească, i se părea că ar putea-o cîştiga pe una din scenele Parisului. Piesa este gata din^!913, şi mai multe notiţe de ziare, apărute în presa franceză, anunţă că poetul român Macedonski a terminat o comedie în care se pune problema dublei personalităţi şi care va fi curînd reprezentată pe una din scenele Parisului. Ziarele din Bucureşti anunţă într-acestea că piesa a şi fost primită în repertoriul său de teatrul „Sarah Bernhardt". Informaţiile erau însă premature. Macedonski nu mai are timpul să se ducă la Paris pentru a-şi face piesa jucată. Peste un an izbucneşte războiul şi *Le fou f* rămîne un simplu manuscris, frumos copiat de poetul însuşi în patru caiete de hîrtie albă.

^ Se poate^ spune ca în *Le fou f* Macedonski a evocat propria lui dramă interioară. Fondul acestei lucrări dramatice este prin excelenţă liric. în eroul său poetul se figurează pe sine. Căci oricare ar fi fost orgoliul în care poetul s-a închis în tot timpul vieţii sale el nu putea să nu audă ce se spunea în jurul sau cu privire la omul care îmbătrînise fără să agonisească nimic, nici ca bunuri, nici ca stimă publică şi putere, şi care recoltase, ca singurul rod al lungii sale visări poetice, trista paragină^a vieţii lui. I se spusese de mai multe ori că este un nebun, şi el reţinuse expresia. într-o poezie mai veche el confirmă, fără nici o revoltă, diagnosticul batjocoritor :

Fireşte, sunt un biet nebmi
Cînd lumea e ce este.
Trăiesc ca în poveste
Şi la nimica nu sunt bun.

Ț

Dar de aci înainte începe reacția lui creatoare. Nebun ? Nu cumva nebunii sînt adevărații înțelepți, în timp ce așa-zișii înțelepți sînt niște exemplare omenești mărginite și egoiste ? Astfel de răsturnări paradoxale stau în linia spiritului lui Macedonski. Nu o dată poetul s-a complăcut în această relativizare a punctelor de vedere care duce la asimilarea contrariilor. Astfel, ridioînd cîntecul său către Satan, zeul tutelar al poetului damnat, el laudă în *Imn la Satan* puterea diabolică de a schimba înțelepciunea în nebunie :

Înnebunești pe preacuminți ce stau tîmpiți de-nțelepciune
Și schimbi deodată în focar ce-a fost mai stins ca un tăciune.

Se poate spune că Dorval, bancherul care se crede Napoleon Bonaparte și care trăiește cu fiecare din luptele financiare cîte un alt eveniment al epopeii napoleoniene, este un satanizat,^unul din acele spirite în care influența luciferică a depus sămînța unei nebunii creatoare. Dorval nu este deci o apariție singulară în opera lui Macedonski, și tendințele care îl -străbat nu sînt străine de acelea care au vibrat mai puternic în sufletul poetului liric. Macedonski a lăsat de mai multe ori să se tipărească informația că *Le fou ?* ar fi construit pe datele psihologice ale dublei personalități. Dubla personalitate a fost, în adevăr, una din problemele care au ispitit spiritele curioase de paradoxele psihologiei și medicinei către sfîrșitul curentului naturalist. Autorul german Paul Lindau a consacrat o dramă cu oarecare răsunet în vremea ei, *Der Andere* (1893), stărilor morbide ale dublei personalități.[1]

0 simplă comparație între *Der Andere* și *Le fou ?* ne arată însă că în această din urmă dramă este vorba de altceva decît de dubla personalitate. Căci dubla personalitate, așa cum a descris-o Th. Ribot într-o cunoscută carte despre maladiile personalității, este făcută din alternarea conștiinței între două euri, sprijinite pe două felurite depozite ale memoriei, între

[1] Paul Lindau a scris piesa lui după o nuvelă a scriitoarei americane Dkk May. Reprezentată la Paris în toamna lui 1913, la teatrul „Antoine", cîțiva ani după ce Macedonski își încheiase, manuscrisul său (în 1910), piesa lui Lindau face parte dintr-o întreagă serie de producții literare care se opriseră în fața aceleiași probleme a <patoio,giei eului, cum ar fi *Moi et l'autre* a lui Jules Claretie, povestirea lui Stevenson : *Dr. Jekyll and Mr. Hyde,* apoi piesa lui Georges Henriot : *VEnquett,* reprezentată la teatrul „Antoine" în 1901, și lucrarea dramatică a lui Fr. de Nbn : *Uttat second,* jucată în 1912 de așa-numitul „Cercie des Echoliers".

care orice legătură este surpată. Gravul magistrat Hallers, eroul lui Paul Lindau, nici nu bănuiește că în timpul nopții se transformă într-un apaș de rînd. Dorval nu pierde însă nicidecum conștiința de a fi un mare bancher parizian executînd riscate operații de bursă chiar atunci cînd în timpul bătăliilor sale financiare i se pare a reproduce figura și destinul eroului mult iubit : ale lui Napoleon Bonaparte. Dorval nu este un ins care devine cînd Dorval, cînd Napoleon. Dorval este mai degrabă un mistic al puterii care, ca toți marii exaltați ai credinței, se găsește în stare de fuziune cu zeul său. Această mistică fuziune este necesară omului care, trecînd prin atîtea primejdii, își creează un aliat al destinului, un *alter ego* tutelar. Napoleon este, deci, pentru Dorval o proiecție a nemăsuratei sale voințe de a stăpîni (un motiv atît de caracteristic pentru volitivul Macedonski !). Este limpede, deci, că problema psihologică a comediei *Le fou ?* este alta decît aceea a dublei personalități.

Le fou * este brodat mai degrabă pe ideea variațiilor prin care poate trece propria imagine despre noi înșine în raport cu imaginea pe care și-o fac semenii noștri despre noi. Nu este aceasta problema cea mai dureroasă pe care o trăise omul Macedonski, privit de atîtea ori cu neîncredere și sarcasm, în timp ce el însuși viețuia în sentimentul potențat al vocației sale poetice ? Cine oare mai mult decît Macedonski a experimentat contrastul, tensiunea dintre imaginea lui internă și externă, între ceea ce gîndeau alții și ceea ce cugeta el însuși despre sine ? Aceasta devine și problema eroului său care nu este, așadar, aceea a dublei personalități, ci a dialecticii eului : problema care sprijină întreaga producție dramatică a italianului Pirandello. Nu este, deci, indiferent a reține că* două decenii mai înainte ca prin *Șase personaje în căutarea unui autor,* sau prin *Henric IV* Pirandello să fi devenit celebru* un scriitor român, plin de îndrăzneală în concepțiile sale* descoperă în dialectica eului o mină nouă a inspirației literare.

Cele patru rapide acte ale comediei reprezintă o parte din cariera bancherului care, prin creșterea de necrezut a capitalurilor sale, speră să dăruiască Franței hegemonia cucerită pînă acum numai de Napoleon. Atmosfera generală este a marelui capitalism internațional cu nenumăratele-i drame decise în birourile unor calculatori abstracți, O speculație fericită în care cad victime nu știu cîte instituții bancare de peste

Ocean este pentru acest Napoleon al finanţei : Austerlitz. Dar o nouă speculaţie orientată împotriva unor adversari puternici ameninţă să devină Waterloo. Atunci intervine suspiciunea omului mărunt şi timorat, reprezentat prin soţia şi fiul eroului, figuri dubioase de parveniţi, zugrăviţi poate cu trăsături prea apăsate ale penelului. Se pune, deci, la cale interzicerea bancherului, spre revolta plină de dezgust a celor doi prieteni ai lui Dorval, medicul Trefond şi scriitorul Jeantet, care fuseseră cîştigaţi pînă la urmă de ceea ce era geniu netăgăduit în amicul lor. Comisarul venit să opereze arestarea se izbeşte de împotrivirea acestora şi a întregului personal devotat al casei, strînşi în jurul aceluia care, după o oscilaţie primejdioasă, cîştigaise totuşi întrepida lui luptă.

Este sigur că Macedonski a dorit un succes răsunător cu piesa lui. Unele din neajunsurile piesei se introduc pe această poartă. Scriind într-o limbă plină de mişcare, cu multe elemente de argou parizian, poetul nu dispreţuieşte nici unul din mijloacele care pot lucra puternic asupra spectatorilor sau care pot provoca iarăşi reacţiunea lor scandalizată. De cîteva ori dialogul se revarsă peste cadrul fictiv al scenei. Persoanele se adresează direct publicului sau îşi permit aluzii transparente, menite să provoace replici zgomotoase într-o sală de spectatori atît de vioi ca cei ai Parisului. Expresiile tari nu lipsesc nici ele. Un grăunte de histrionism este prezent printre intenţiile acestei lucrări, remarcabilă de altfel prin îndrăzneala şi pătrunderea ei, ca şi prin vioiciunea ritmului ei dramatic.

Sînt unele asemănări între *Le fou ?* şi *Moartea lui Dante,* ultima piesă a lui Macedonski şi aceea în care bătrînul în vecinătatea morţii a înscris oarecum testamentul lui spiritual. *la Le fou ?* Macedonski s-a reprezentat într-o dublă ipostază : mai întîi ca un veleitar al puterii şi dominaţiei (o trăsătură pe care am subliniat-o îndeajuns în portretul lui psihologic), apoi ca un ins în conflict cu mediul său, puţin dispus să primească şi să confirme imaginea pe care omul ar fi dorit s-o impună despre sine. Pentru a sensibiliza toate aceste situaţii şi conflicte Macedonski se asimilează cu eroul său, şi acesta cu Napoleon Bonaparte. Macedonski ni se destăinuieşte astfel de sub o dublă mască. Vocea sa răsună prin două aparate de amplificare. în *Moartea lui Dante* semnificaţia mitului folosit este mult mai transparentă. Poetul'a' depus, în aceasta ultimă creaţie a sa, atitudinile şi conflictele bătrîneţii lui.

- Macedonski a^ fost una din acele naturi care acceptă greu batrineţea. Exista, desigur, oameni dispuşi să se instaleze în batnneţe ca intr-o situaţie confortabilă din care se poate privi cu linişte şi indulgenţă către lume. Macedonski trebuie să fi încercat dupa 1890 sentimentul ascensiunii pe poziţiile suverane ale vieţii, cînd începe a publica în *Literatorul* seria de articole intitulate : *De pe culmea vieţii* Cînd însă alţii încep sa vorbească^ despre bătrîneţea lui, poetul răspunde cu o pornire nestapînita.

Este curioasă totuşi impresia de bătrîneţe pe care o putea fcrW jumăta, bia 66 de anL Poetul debutase însă h?mp!4mea unui supravil/ declaraţii de fidelitate faţă de J™ toate acele înfăţişări de tfi9M»i trecut el sugerase despre care ar fi justificat mai degrabă imaginea 'ufou^i reaminteau urma urmei, poate că adevăratul chip al lui Macedonski st-întregeşte din contraste. Este în firea lui un amestec de tinereţe şi bătrîneţe, de revoltă şi resemnare dezamăgită ; poetul este în acelaşi timp un precursor şi un tradiţionalist. Formula lui este complexă, şi vina acelora^ dintre contemporani care îi azvîrleau acuzaţia puţin delicată de a^fi depăşit vîrstă în care manifestările publice ar mai fi îngăduite provenea din aceea că se opreau la ceea ce putea părea uzatîn atitudinile omului şi poate în unele din răsunetele operei lui. Acestor adversari le răspunde el prin *Rondelul contimporanilor :*

Aceşti contimporani ai mei
Fac nencetat acelaşi sport;
De treizeci de-rtni îmi tot zic mort
Tot mai pizmaşi şi mai mişei.

Strigoi, adesea-mi zic tot ei —
Bătrîn, în ultimul resort.
Aceşti contimporani ai mei
Fac nencetat acelaşi sport.

Deşi par lei şi paralei
N-au cu talentul vreun raport,
Şi n-au nici sfinţi, nici dumnezei
Trîntiţi în viaţă de-un avort... —
Dar sunt contimporanii mei.

Existau printre hîrtiile rămase de la Macedonski consultate de mine cînd pregăteam ediția *Operelor* sale doua pagini polemice scrise după dictarea sa, în care este înregistrat din nou protestul poetului împotriva acelora care vorbeau fara cuviință şi fără omenie despre bătrînețek lui. Poate fi oare numit bătrîn omul care a scris într-un răstimp deştul de scurt. *Poemul rondelurilor, Sonetul putem, Moartea lui pante* ? De altfel bătrînețea se măsoară altfel decît prin numărul anilor.

în *Moartea lui Dante* se produce însă un reviriment, şi acela care arăta atîta impaciență față de aluziile la batrinețea sa ni se înfățişează cu seninătate în pragul morțu. Dante este un simbol. Marele poet flore5in,_prib&î---n'uolnav nu poate •- ,.u:.~~i - .-7 ale poeziei muri pentru că n-a scris înca ultimei teme l e vieții V., - sale. Era ojeche idee a lui Macecjfiisiune. Şi misiunea îui J -7 consimte să moara, p_ențgn.AIf clipa în care versurile finale aîe' tovite. Viața es^biiit smulse delirului său.

-^.eJuTe însă a ales Macedonski tocmai figura lui Dante pentru a întrupa această concepție în care nu ne este greu a desluşi rămasul bun pe care îl adresează vieții acela care, simțindu-se la sfîrşitul misiunii sale, îşi iscăleşte cu linişte şi seninătate testamentul său spiritual ? în cuvintele explicative pe care le-a adăugat tragediei sale şi care apar, pentru întîia oară, la sfîrşitul acestui volum [1] Macedonski a crezut că poate observa analogii nu numai între Italia lui Dante şi propriile stări ale țării noastre în anii precursori războiului, dar şi în frămîntărilejnorale care îl stăpîneau la fel ca pe marele florentin altădată. Pentru a reda sufletul lui Dante şi al epocii sale scrie Macedonski : „e adevărat că am fost ajutat... şi de obijduirea ce era în propriul meu suflet, ca şi de epoca dantescă a propriei mele țări sfîşiată, schingiuită şi stăpînită, ca şi Italia uriaşului poet, de cîteva familii care au azvîrlit-o către pieirea de azi..." Ultima apreciere se referă, fără îndoială, la competițiunile politice ale vremii pe care cel care fusese amestecat în destule agitații publice ale trecutului, pentru a le cunoaşte valoarea, îşi putea permite să le judece cu severitate.

Asimilarea cu Dante nu se făcea însă numai prin ceea ce i se părea lui Macedonski analog în structura cadrului social,

[1] Referire la volumul II, *Teatru,* din ediția citata (n. ed.).

dar şi prin mai^ intime elemente psihologice şi biografice. Ceea ce trebuie să-i fi vorbit mai puternic lui Macedonski în figura quasi legendară a lui Dante era, desigur, orgoliul acestuia.^ Un^ biograf al lui Dante, Louis Gillet, a pus bine în lumină trăsătura aceasta printre toate cîte compun caracterul storului *Divinei comedii:* „Ar fi zadarnic — scrie Gillet — să negăm imensul orgoliu al lui Dante, mai zadarnic încă să criticăm acest sentiment legitim al unei creaturi excepționale care a suferit o denegare de justiție şi care, prin compensație, afirmă cu puteri sporite superioritatea lui."

Această mecanică a pasiunilor o cunoaştem bine din portretul psihologic al poetului nostru. în marele orgoliu al lui Dante, Macedonski îl regăsea pe al său. în nedreptatea sub care suferise poetul şi din care se mîntuise prin replica sporită a mîndriei sale neîncovoiate, Macedonski regăseşte propriile lui reacții. Aci trebuie căutată ceea ce el numeşte *obijduirea* din sufletul său, deopotrivă cu aceea din sufletul lui Dante.

^ Nimeni dintre cei care au pătruns în particularitățile firii lui Macedonski nu se vor putea opri a-1 recunoaşte în scena în care tinerii seniori ai Ravennei, prefăcîndu-se că-1 sfătuiesc cu bunăvoință şi recunoseîndu-i marile merite, îşi permit totuşi perfide rezerve asupra unora dintre felurile lui de a fi, trezesc mînia dantescă şi izgonirea lor din preajmă-i. Orgoliul este prins aci în mecanismul lui fundamentai, care suportă mai bine negația decît rezerva, antagonismul care prilejuieşte lupta şi deci afirmația de sine mai bine decît prefăcuta bunăvoință care poate surprinde vigilențele încrederii în sine şi poate adormi 'tensiunile susținătoare. Această scenă de imare pătrundere psihologică este scrisă de cineva care, evocînd un erou îndepărtat, se zugrăvea în realitate pe sine. Ceea ce îi lipsea lui Macedonski nu era recunoaşterea întîmplătoare şi parțială a meritelor lui, aflată de mai multe ori în timpul unei cariere care nu fusese cu totul lipsită de succese, ci acea acceptare totală a felului său de a fi, care să-1 împace cu epoca în care trăise.

Ultimii animai lui Macedonski au fost străbătuți de preocuparea dureroasă de a impune nu vreuna din operele lui izolate, ci însăşi formula sa scriitoricească şi umană, contestată încă^ de contemporani. Mînia lui Dante izgonind pe tinerii seniori suficienți din Ravenna era de multe ori propria lui pornire...

Sînt însă şi alte apropieri posibile. Deşi nimeni nu i-l impusese anume, n-a pornit şi Macedonski pe căile surghiunului ca Dante altădată ? *Moartea lui Dante* este, după alte aspecte ale ei, tragedia exilului. Izgonit din Florenţa şi trebuind să părăsească şi Ravenna, unde prezenţa sa devenise supărătoare, poetul afirmă valoarea refugiului interior : „în vis şi în cer am trăit, Madonă, iar patria mea poate să-mi ţină porţile închise. Necazurile m-au oţelit, şi sufletul meu s-a făcut de diamant." Totuşi cînd i se aduce vestea chemării lui la curtea contelui de Provenţa, italianul se trezeşte : ^Mulţumesc înaltei ducese şi vă mulţumesc şi vouă, copiii mei. M-aţi bucurat mult cu ea — acestea sunt iştiri glorioase pentru mine — dar nu-mi mai vorbiţi despre ele... (Pauză). Ajm fost pe-acolo : francezii sunt un popor gentil, dar au un alt suflet decît al meu. M-am simţit totdeauna străin printre dînşii, oricît de prietenoşi s-au arătat pentru mine, şi străin am rămas de asemenea oriunde nu m-am aflat printre ai mei. Ce aş căuta eu acum printre alte neamuri?... Ştiu; judecam altfel odinioară... Eram tînăr!... Nu făceam osebire între om şi om, de orice limbă să fi fost, şi între ţări şi ţară. Dar vremea a trecut şi adevărurile mari mi s-au destăinuit, şi am aflat că numai văile, cîmpiile şi dealurile ţării mele sunt frumoase. Ei ! Pe unde n-am fost şi cîţi prieteni n-am avut şi pe acolo — prieteni adevăraţi — dar mi-am dat seama destul de iute că nici eu n-am pătruns vreodată în sufletul lor, nici ei în al meu. Lăsaţi-mă să mor italian."

Sub pana lui Macedonski aceste cuvinte sînt adevărate accente lirice. Ele înseamnă ruptura cu ceea ce a fost pentru o anumită epocă cosmopolitismul său, reintrarea sa definitivă în patrie, resimţită acum ca o formă a destinului inexorabil care trebuie acceptat şi iubit.

Spre deosebire de *Le fou* ?, în care erau evocate luptele poetului cu mediul său, *Moartea lui Dante* cuprinde ecoul luptelor de altădată, dar şi pacea care s-a aşternut între timp prin sentimentul misiunii şi al împlinirii. Nu voi spune că dintre toate creaţiile literare ale lui Macedonski *Moartea lui Dante* este singura armonioasă, singura în care poetul a izbutit să elimine tensiunile, revoltele şi amărăciunile de care opera sa nu este scutită. Pacea absorbită în natură este tema patetică a *Nopţii de mai* şi a atîtor alte poeme ale maturităţii. Dar în *Noaptea de mai* omul cucereşte pacea închizîndu-se faţă de societate şi omenire, cărora le aruncă blestemul său. în *Moartea lui Dante* nu mai este înfăţişat un om pacificat prin solitudine, ci unul care după ce s-a expus tuturor furtunilor sociale a cucerit liniştea ţintelor atinse şi a plenitudinii realizate.

Din rezerva acestor sentimente se dezvoltă toate însuşirile pozitive ale piesei. Desigur, apelul prea insistent la procedeul alegoric, mulţimea spectrelor care sensibilizează cînd secolele posterităţii, cînd gîndurile şi simţirile lui Dante, sînt extrase dintr-o recuzită veche pe care gustul modern n-o recunoaşte cu satisfacţie. Dar chiar peste aceste neajunsuri incontestabile, ceea ce resimţim ca un nimb peste adînci experienţe trăite, simplitatea augustă a tonului şi desfăşurarea majestuoasă a acţiunii, califică *Moartea lui Dante* printre creaţiile cele mai de seamă ale poetului.

LOCUL LUI MACEDONSKI

în lunga lui carieră literară Al. Macedonski a clădit o operă a cărei influenţă în epoca lui şi asupra întregii dezvoltări a literaturii noastre mai noi trebuie recunoscută. Legat prin începuturile lui de şcoala lui Eliade Rădulescu, ca mai toţi poeţii munteni al căror debut se fixează în jurul anului 1870, Al. Macedonski aparţine seriei acestora. împrejurarea este ilustrată de particularităţile limbii sale, de unele din ideile sale sociale, de deschiderea sa către literaturile romanice.

Scriitorul care a dat atîtea contribuţii valabile poeziei lirice şi satirice, prozei narative, teatrului, criticii şi publicisticii a impus cu greutate opera lui preţuirii generale. A existat multă vreme „un caz Macedonski", pe care abia vremea noastră l-a soluţionat, recunoscînd în el pe unul din clasicii literaturii române. Greutăţile proveneau nu numai din temperamentul poetului, care a avut şi el un rol determinant şi uneori rău sfătuitor, dar şi din situaţia sa în epocă, opusă orînduirii sociale patronată de dinastia străină, ca şi îndrumărilor literare legate de aceasta. Al. Macedonski a fost, în tot timpul lungii lui cariere, un „opoziţionist", şi această atitudine explică nerecunoasterea lui oficială într-un răstimp atît de întins.

Astăzi, cînd îl studiem cu atenţia pe care o merită şi în lumina adusă de schimbarea vremurilor, opera lui Al. Mace-

donski ne apare ca una din cele mai însemnate ale epocii sale, mai întîi prin interesanta şi elocventa reflectare a acesteia. Format în primele decenii ale celei de a doua jumătăţi a secolului al XlX-lea, dar legat prin amintirile familiei de începutul veacului, Macedonski aduce, în opera lui, ecourile unei Românii mai vechi, a relaţiilor din clasa lui socială, a epocii de după 1848 şi din epoca Unirii, şi a îndemnurilor sociale generoase formate atunci şi într-o anumită măsură transmise prin el.

Fără să fi avut un sistem de idei sociale bine organizat şi cu toate că poziţiile lui politice au fost oscilante, trebuie să constatăm că scriitorul n-a dat niciodată expresie unor tendinţe antinaţionale sau antipopulare, şovine sau reacţionare. Cuvîntul lui a răsunat pentru a apăra pe oprimaţi, pentru a proclama drepturile poporului şi pentru a exprima un patriotism, uneori îndurerat, dar plin de căldură şi de avînt. In opera lui publicistică, răspîndită în numeroasele organe de presă întemeiate de el sau la care a colaborat, Macedonski a urmărit prin comentariul său desfăşurarea evenimentelor sociale şi politice, încît această parte a operei lui alcătuieşte o interesantă cronică a vremii, bogată în ştiri de tot felul şi în care istoricii vor avea mereu de descoperit izvoare noi pentru cunoaşterea curentelor de opinie din acelaşi interval de timp, mai ales din cercurile opoziţioniste, antidinastice şi antipoliticianiste.

Opera lui Macedonski a stat într-un neîncetat proces de evoluţie, încît cercetarea observă deosebiri izbitoare între începuturile şi etapele ei mai noi şi, în general, o înălţare a valorii ei artistice în cursul acestui proces. Este un spectacol întăritor acela al scriitorului care se caută şi ajunge să se găsească, precizîndu-şi nota lui originală, perfecţionîndu-şi mereu mijloacele şi ajungînd treptat la realizările lui cele mai de seamă.

Niciodată Macedonski n-a crezut că lucrarea lui literară este încheiată. Prin deasa republicare a operelor, totdeauna în variante noi, prin întocmirea ultimului manuscris, atît de interesant prin revenirile lui asupra vocabularului poetic folosit mai înainte, scriitorul a dat exemplul unei hărnicii literare, al unei conştiinţe artistice pilduitoare.

Poezia lirică a serbat mari triumfuri în opera lui Macedonski. Poet social şi satiric, cîntăreţ al revoltei îndrăzneţe,

al naturii şi al artei, al vieţii şi al tinereţii, poet filozof, dar şi alcătuitor al unor cîntece în surdină, care exprimă farmecul de a trăi şi melancoliile delicate, liricul Macedonski a stabilit un profil original în egoca lui. Marele geniu al lui Eminescu, apus prea devreme, lăsase în urma sa un curent epigonic, pesimist de circumstanţă, lipsit de noutate în formă. Macedonski îi opune inspiraţia sa viguroasă, expresia unui suflet luptător şi optimist, în forme poetice renovate, cu mari repercusiuni asupra creaţiei literare ulterioare.

Poetul a reflectat adeseori asupra problemelor expresiei în studiile sale asupra versificaţiei sau în manifestările lui literare. A atras atenţia asupra faptului că poetului îi este dat să lucreze cu materialul limbii şi să extragă din el toate nuanţele lui, capabile să dezvolte expresia de artă. îndemnurile lui au putut fi uneori rău înţelese încurajînd formalismul steril, dar cercetarea constată că opera lui Macedonski n-a degenerat niciodată nici în jocul gratuit al verbozităţii, nici în absconsitate, şi că această operă nu s-a lipsit nicicînd de un bogat conţinut intelectual şi emotiv. îndemnurile şi exemplul lui Macedonski în direcţia renovării expresiei au alcătuit o intervenţie binevenită şi o etapă necesară în evoluţia artistică a poeziei româneşti mai noi.

Acelaşi lucru se poate spune despre proza narativă a lui Macedonski, în care firul memorialistic şi autobiografic se îmbină cu zugrăvirea unor caractere rare sau ciudate, dar nu lipsite de valoare tipică pentru împrejurările vremii. Prin acest sector al operei lui cititorul pătrunde mai adînc în sfera de probleme a scriitorului şi în cunoaşterea relaţiilor lui cu epoca în care personalitatea lui a apărut ca aceea a unui rebel, a unui neconformist, a unui bizar. Bizareria lui Macedonski a fost expresia raporturilor lui cu societatea vremii. Proza narativă a lui Macedonski o oglindeşte în multe feluri cînd nu se consacră stărilor mai vechi ale ţării şi figurilor culese din trecut, „nălucirilor din vechime", totdeauna în forme ale expresiei în care cuvîntul are nu numai funcţiunea de a povesti, dar şi pe aceea de a evoca şi de a picta. Această atitudine literară a prozatorului-poet a avut şi ea un bogat răsunet în literatura narativă a tinerilor şi a epocii următoare.

Teatrul lui Macedonski ocupă un loc mai puţin însemnat în creaţia scriitorului. Totuşi prin *ladeş!,* o comedie în versuri cu unele ecouri mai târzii ; jprin *Saul,* o tragedie clasică ;

dar mai cu seamă prin *Moartea lui Dante,* atît de expresivă pentru propria problematică a poetului, creația dramatică a lui Macedonski întregește fericit profilul operei sale.

A trăit ca scriitor, numai ca scriitor. S-a consacrat în întregime muncii literare, și în timp ce își îmbogățeați își desăvîrșea opera nu trecea nebăgător de seamă pe lîngă lucrarea tinerilor în care știa să recunoască meritul și să salute talentul, în tot timpul vieții lui a fost înconjurat de un tineret năzuitor către forme noi ale expresiei. S-a format astfel o „școală Macedonski", adică un curent literar în care noile mijloace ale maestrului s-au perpetuat și au transmis mesajul lui de artă într-o vreme atît de puțin dispusă să-l recunoască.

Influența lui Macedonski a fost una din cele mai puternice asupra literaturii românești mai noi. Istoria literară o semnalează în dese rînduri către sfîrșitul secolului al XlX-lea și în primele decenii ale veacului nostru.

1939—1947

DELAVRANCEA

Sărbătorirea centenarului unui scriitor este un prilej bun pentru a strînge într-o singură impresie rezultatele tuturor străduințelor lui, pentru a-i prețui opera după puterea ei de a fi biruit timpul, pentru a-i arăta recunoștința cu care îi sîntem îndatorați. între timp, omul a putut dispărea dintre noi, dar scriitorul n-a dispărut. Anii lui au continuat să se adune și scriitorul a devenit un centenar, chiar dacă ființa lui pămîntească a dispărut cu multe zeci de ani mai înainte.

La 11 aprilie[1] Delavrancea a împlinit deci o sută de ani, și în această împrejurare ne-a plăcut să ni-l închipuim oarecum schimbat față de chipul în care ne-a apărut în primele momente ale deschiderii noastre către lume. Cîți dintre cei care nu împliniseră douăzeci de ani în epoca dinaintea primului război mondial nu-și amintesc de bărbatul înalt și firav, cu fața adînc brăzdlată, cu pletele rebele, cu glasul puternic, capabil să răscolească mulțimile ? Era în expresia lui o tristețe care nu era visătoare, ca la Vlahuță, ci mai degrabă mînioasă. Ochii Jui priveau cu severitate, și din gura lui strînsă, deasupra căreia mustățile țîșneau ca niște fulgere scurte, așteptai să auzi cuvinte amare. în anii lui bătrîni, pe care nu i-a aitins niciodată, Delavrancea n-ar fi fost mai albit, fiindcă părul lui era nins încă din tinerețe, dar poate că pe figura lui ar fi coborît seninătatea și surîsul, ca un semn că marile lui tensiuni interioare s-au dezlegat. Ni-l închipuiam înaintînd către noi mai încovoiat pentru a ne întreba, nu cu glasul de tunet a]

[1] 1958 (n. ed.).

marelui orator, dar aproape în şoapte, în ce fel ne-am împlinit datoriile faţă de naţiune şi faţă de popor, bucuros să audă că nici una din marile tradiţii naţionale n-au dispărut din sufletul nostru şi că celor mulţi, poporului pe care îl iubea cu toată aprinderea inimii sale, am încercat a-i da condiţia mai înaltă, dreptatea, libertatea şi cultura dorite de el cu atîta putere. Delavrancea este un martor al tuturor faptelor noastre şi ori de cîte ori întreprindem ceva în viaţa publică este bine să-1 invocăm pentru a putea cîntări ce este bun şi ce poate deveni bun în acţiunile noastre.

Delavrancea este un reprezentant tipic al momentului literar în care mesajul lui porneşte către lume. Glasul lui Eminescu încetase să se audă atunci, în 1885, cînd apar primele opere mai de seamă ale lui Delavrancea : schiţele şi nuvelele grupate în volumul *Sultănica.*

Prin Eminescu se transmit noii generaţii de scriitori toate cîştigurile care, într-un răstimp de o jumătate de secol, înzestraseră pe români cu o conştiinţă mai vie a trecutului lor, a originalităţii lor ca popor, a drepturilor lor naţionale şi sociale, totul asociat cu un larg orizont de cultură şi dezvoltat într-o sinteză de artă superioară. Dar prin Eminescu se produce încă un fapt greu de consecinţe pentru tot ce trebuie să urmeze, ca fapte literare, în deceniile următoare. De unde direcţia naţională şi socială fusese asigurată pînă către 1880 mai cu seamă de scriitorii proveniţi din clasa boierească : un lancu Văcărescu, un Conachi, un Kogălniceanu, un Costache Negruzzi, un Alecsandri, un Ion Ghica, un Al. Odobescu — Eminescu este cel dinţii scriitor care nu mai *coboară* către popor, culm făcuseră atiţi dintre înaintaşii mult preţuiţi de el, ci vorbeşte şi scrie din mijlocul poporului, din unghiul perspectivei lui către lume, cu sufletul lui deosebit. Fără să fie el însuşi de extracţie ţărănească, prin copilăria lui la ţară şi prin (desele lui înapoieri în imiediul rural unde culege, împreună eii cîntecele popiorului (şi cu ştiinţa foarte exactă a credinţelor şi reprezentărilor ilmalginaţiei acestuia, o parte foarte întinsă ia limbii folosite ide el, Eminescu este primul ţăran al literaturii noastre. Dau acestui cuvîwt un înţeles oarecum special, care itrelbuie precizat. în opera lui Eminescu nu întîimpinăm filantropie democratică, (ouriozkaite estetică pentru formele de artă şi viaţă ale poporului, ici autenticitate populară neproblematică.

Cînd Odobescu ascultă basmul ţăranului^din Bisoca, el admiră „limba sa pe care aş da ani din viaţă-mi ca s-o pot scrie întocmai după cum o rostea, acea limbă spornică, vîrtoasă şi limpede a ţăranilor noştri (în care) îmi povestea păsurile şi plăcerile oamenilor de la munte". Atitudinea lui Odobescu se organiza deci în afară de sfera de viaţă a poporului, deşi cu sinceră simpatie pentru ea.

Nimic din toate acestea la Eminescu, nici un fel de nostalgică regresiune folclorică sau arheologică. Eminescu nu se întoarce la popor, ci creşte împreună cu el către formele cele mai înalte ale cugetării şi artei. Marele avînt pe care cultura română îl dobîndeşte odată cu Eminescu provine din faptul că nimic nu opreşte şi întoarce zborul său către elementele mai vechi şi primare ale mentalităţii populare. Dispunînd de acestea ca de înseşi temeliile fireşti ale organizaţiei lui, Eminescu a putut să se orienteze către ţintele cele mai înalte, devenind astfel poetul cel mai popular şi cel mai cult al întregii noastre tradiţii.

Direcţia populară şi naţională se consolidează prin Slavici şi Creangă şi prin scriitorii ceva mai tineri, prin Vlahuţă, Coşbuc şi Delavrancea, reprezentanţii noului moment literar.

Barbu, fiul lui Ştefan, chirigiul din mahalaua bucureşteană Delea Nouă, aparţinea unei lumi care trăia în formele rurale cele mai autentice. S-a publicat fotografia casei ţărăneşti a lui Barbu Ştefănescu : este o mică locuinţă cu zidurile învălurate, lipite cu lut, cu prispa sprijinită în trei stîlpi, cum sînt atîtea în tot spaţiul rural al cîmpiei dunărene, unde marea bogăţie a locului nu folosea cu nimic acelora care semănau, secerau, strîngeau şi treierau, clădeau clăile şi adunau cocenii, vărsau rodul în hambarele boiereşti sau îl transportau, împungînd boul răbdător sau silind caii mărunţi şi costelivi pe drumuri prăfoase, către schelele Dunării. într-o astfel de casă, primind lumina prin ferestre lipite, au crescut cîteva din sufletele mari ale secolului al XIX-lea. Delavrancea a fost unul din ele. Povestirile lui Delavrancea, pline de ecouri autobiografice, notează nenumărate aspecte ale mediului său, împreună cu situaţiile, cu felul de a gîndi, de a simţi şi de a vorbi al strămoşilor.

Universul lui Delavrancea este un univers rural. Copilăria omului poate fi fericită în toate împrejurările. Barbu trăieşte în idila grădinii părinteşti, cu salcîmii, cu prunii, corcoduşii

şi duzii ei, într-o lume patriarhală în care legăturile continuă peste generaţii. Se scutură din salcîmi o ploaie de miresme. Fusul sfîrîie la urechea copilului adormit ^cu capul^ în poala bunicăi. Este o lume mai veche, liberă încă de asprimea conflictelor ivite mai tîrziu. „Slavă Domnului^nimeni, pe atunci, nu pierea de foame, nici că rămînea la Crăciun fără porc, la Paşti fără veşminte noi şi la Moşi fără doniţi şi urcioare şi pomană morților." Totuşi lipsa nu este totdeauna ocolită pentru casa în care sînt opt guri şi cujPlăviță — nouă. Pentru o casă plină de copii, „copaia e plină, copaia e pe jumătate, copaia e pe sfert", pînă cînd ajungi „să lingi fundul copaii". Omul nu găseşte de lucru nici la arendaşi, nici la popă, nici la chiaburi ; cîrciumarul i-ar da ceva de săpat, pe rachiu. Trage cu ochiul către casa boierească şi vede cum „turmele coprinseră casa, învăluiră curtea, încinseră satul şi nu le mai încăpeaJocul". Le mînă „un cioban cu plete lungi şi cu căciula ca o căldare". Ştie ce-i trebuie omului : „cîmpul să dea nouă spice dintr-un bob, plugul să taie pînă la izvoare, boii să lase de-o şchioapă copita în pămînt ; să aibă umbra tihnită şi casă la văzul lumii ; şi potera şi ciocoii să se ducă cum se duc stolurile de lăcuste, minate de vînturi, în pustie locuri". ^

Este un vis al fecundității naturii, visat de o naţiune agrară, pentru care nu e nimic mai desfătător decît vederea „vitelor satului păşunînd lacom, porcii gîfîind, cu coada sfredel şi cu rîtul în jos, ronțăie ghinda, făcînd clăbuci la gură ; pe spinările lor se lasă, din zbor, corbi negri şi lucioişi ca păcura şi-i ciugule, iară ei, desohizînd leneş pleoapele cu gene ^gălbui, îşi răsfiră coama de plăcere ; cîinii tolăniți la soare latră prin vis, alții îşi desfăşoară colacul trupului, întinzîndu-se apăsat în picioarele dindărăt".

Natura inocentă se desfată în plenitudinea verii. Oamenii dorm în curte. Femeia îşi cheamă bărbatul în casă : „Vino în casă, măi creştine", dar bărbatul vrea să rămînă afară, în suflarea caldă a oilor, pînă cînd „clopotele berbecilor l-or deştepta înainte de a cărunți bruma pe deasupra turmelor". Dar vine iarna şi în „ajunul Moş-Ajunului se dezleagă un viscol din adîneimea vînătă a cerului. Crivățul se năpusteşte răsturnînd copaci bătrîni, smulgînd şi risipind acoperişuri de stuf şi de coceni, anunțînd lighioile şi înfundîndu-le care pe unde înnemereau."

Este natura noastră întrea,gă, clima continentală a locurilor noastre care, în timp ce Delavrancea o descria, inspira pe admirabilii noştri pictori, pe Grigorescu, pe Andreescu, pe Luchian. Şi întocmai ca aceştia sau ca alți artişti ai şcolii româneşti de pictură, formată îndată ce academismul face loc realismului mai nou, Delavrancea descrie toate muncile oamenilor de la noi, „pe bărbaţi" care „nu lasă sapa din mîini" ; cînd „pun mîna pe plug trosnesc coarnele" ; pe femeia care „intră pe poartă cu două doniţi de apă, îşi înfige furca cu caierul de in în brîu şi începe să tragă şi să răsucească un fir lung şi subțire, cum surorile împletesc zorit la ciorapi, la tîrlioi, la mănuşi".

După Eminescu, după Slavici şi Creangă, întîmpinăm la noul scriitor cea mai bogată prezentare a omului român în mediul lui natural. Prin Delavrancea se consolidează, deci, curentul realismului popular în opera prozatorilor mai noi a căror artă n-ar putea fi înțeleasă fără a ține seama de contribuţia^ şi înrîurirea lui. Căci pe cînd Slavici şi Creangă folosesc ca mijloace ale caracterizării mai ales notaţia oralităţii populare, Delavrancea adaugă acestor mijloace, multelor expresii, locuţiuni şi proverbe culese din graiul său muntenesc, procedeele imagismului modern.

Delavrancea este, împreună cu Macedonski — pornit cu un moment mai devreme pe această cale — unul din primii scriitori care dau cuvîntului în proză funcţiunea de a picta, de a evoca aspectele lumii sensibile. Am amintit mai sus apropierile tematice dintre scrisul lui Delavrancea şi noua şcoală de pictură românească. Aceste apropieri pot fi duse mai departe. Delavrancea este primul scriitor român care stabileşte legături cu pictorii vremii lui, îşi pune scrisul în serviciul operei lor şi le însoțeşte cu un comentariu atît de pătrunzător încît izbuteşte să impună noi valori, ca de pildă pe aceea a lui Andreescu. Asociaţia scriitorilor cu pictorii, sentimentul participării lor la aceeaşi lume a artei, afinitatea talentelor lor, alcătuieşte un fapt de cultură al romantismului. La noi apare în epoca postromantică şi prin iniţiativa unor scriitori printre care Delavrancea trebuie amintit ca unul din cei dintîi.

Scriitorul vedea, de altfel, aici, nu un fenomen de epocă, ci mai ales unul izvorît dintr-o înzestrare specială a poporului roman. Din faptul că expresia *vederii* intră, în unele din locuţiunile limbii noastre, în asociaţie cu expresia altor simţuri, ca de pildă în legăturile de cuvinte: „vezi cum cîntă",

„vezi ce dulce e", „vezi ce moale e", constituia pentru Delavrancea o dovadă a precumpănirii vederii asupra celorlalte simțuri la români *{Ltimină tuturora,* 1895). ^

Această putere a reprezentării lumii văzute este mai întîi, pentru el, o caracteristică a întregii noastre poezii populare, din care el își trăgea norma creației sale.^ Delavrancea remarca și recomandă printre procedeele poetului popular notația sintetică a aspectelor văzute, *nota fosforescentă* (din *Esteticja poeziei populare),* așa cum își va construi el însuși tablourile sale fără învălmășeală pitorească de forme, dar cu detalii cromatice care depășesc tehnica poetului popular : „mesteacăni bălai cu frunzișul mărunt prin care tremură cerul vioriu,^ lumina lunii (care) se schimbă în rumeniu, în violet și îneacă lumea într-o ceață albastră ; iarba răscoaptă în pajiștile grase de la umbra albăstrie a dafinilor" ; întreaga luiroa florilor : „finul, de leandră, de mărgărintă, jde trifoi cu vlăstare învoalte^de măzăriche vîrtăjită, să mișcă în valuri ușoare ca o pînză îmbrebenată cu flori. Scînteioarele se ridicau cu yîrful roșu... Lumînărelele, drepte și bățoase, întreceau fînul și stau de streaje, din pas în pas, cu flori galbeneși bătute pe același picior." ^

Procedeul depășește numai prin abundență cromatică sintetismul notației populare, fosforescența ei. Este procedeul unui pictor. Și, în adevăr, încercîndu-se în artele plastice, ca^ poeții romantici ceva mai vechi, ca Victor Hugo sau ca Theophile Gautier, desenînd portrete și peisaje, Delavrancea transportă apoi în literatură procedeele picturii, ale noii ei direcții. Scriitorul este împotriva compozițiilor cu subiect, a picturii narative, dramatice, ca și împotriva aspectelor^ excepționale ale realității, ceea ce într-un rînd numește „ultimul grad al ei". Frumosul, observă el în altă parte, se găsește pretutindeni : „oriunde îți întorci ochii, umbră, lumina, formă, vibrînd de farmec și de simpatie".

Principiul fundamental al impresionismului, cu întoarcerea lui către natură, cu pornirea lui de a omite detaliul și de a accentua trăsătura generală, i se pare cu totul ^acceptabil *(România liberă,* iunie 1883). Pe Andreescu îl laudă încă din 1889, într-o cronică plastică, pentru că „nu migălește, nici nu te amețește într-o splendoare artistică de culori și nuanțe ; el exprimă natura în cîteva note esențiale, și sulb aceste note surprinzi ceea ce în natură n-ai observat : viața intimă a fiecărei plante".

Pictura e revelația poeziei din lucruri, din cele mai umile, așa cum ne apare în^pfrizele lui Grigorescu, cu elocința lor atîtjie mare încît, privindu-le, „poți să-i reconstitui întreaga viață, notînd precis ce a simțit pe toate cărările și prin toate orașele pe unde s-a oprit cîteva zile, cîteva ore."

In cronica *De azi și de demult,* de unde sînt împrumutate aceste din urmă reflecții, Delavrancea notează aspecte ale străzii, un cap de copil privind pe geam, o țigăncușă ghemuită în preajma unei case mari, culege apoi aspecte din propriile amintiri, evenimente banale, surprinse în viața lor caracteristică. Ce teme ar fi putut găsi aici un pictor ? „Domnule Grigorescu, dacă ai fi văzut d-ta acel tablou, ce pagină splendidă ai fi creat !" Nu 1-a văzut Grigorescu, dar 1-a văzut Delavrancea, cum a văzut atîtea alte tablouri, aspecte peisagistice, chipuri de oameni, gesturi și atitudini, adunări omenești la țară și la orașe, totul înviat ca imagine, o întreagă materie vizuală prin care elementul descriptiv dobîndește în literatura scriitorului un loc cu mult mai întins decît cel deținut în proza înaintașilor.

^Delavrancea folosește, în acest scop, fie evocarea prin notație directă, fie prin metaforă și comparație, mai mult prin comparație decît prin metaforă. Comparațiile lui Delavrancea își aleg termenii lor din universul apropiat, din lumea de experiențe a muncitorului agricol. Și astfel, în nuvelistica acestui scriitor, zăpada cade „ca făina la cernut", odăile sînt „ca paharul", curtea : „ca o tavă", ochii unei fete sînt „umezi și lucioși^ca ai unui vițel de trei zile", alți ochi sînt „vărgați ca melcul", fața unei babe este „ciuruită ca un burete", o mînă este „slabă și moleșită ca o blană de pisoi mic", un chip este „rumen ca răsura", ugerul vacii este „cît căldarea", un copil răspunde cu un „țîșt ca de lăcustă și un bîzîit ca de albină", cineva se scarpină pe gușă „parcă ar fi ras o burtă de șalău", un platou este „întins ca o velință zbîrcită" etc. Lumea este văzută aici prin prisma de reprezentări a țăranului, și prin această particularitate se adîneește și se dezvoltă caracterul popular al prozei lui Delavrancea.

^ Recitind toată proza narativă a lui Delavrancea mi s-a părut că în acest sector al ei, în narațiunile cu caracter popular, se găsește partea cea mai valoroasă a operei lui de prozator, aceea care va înfrunta timpul cu aspra lui selecție. Adevărul ei intern și extern, precizia observațiilor asupra naturii

şi a omului, prezente chiar acolo unde scriitorul compune^ un basm şi acordă un loc supranaturalului popular, concizia plastică a formulărilor, rezervă unor naraţiuni, ca *Sultănica, Poveste, Neghiniţă, Norocul dracului, Şuier, Bunicul, Bunica, Văduvele, De azi şi de demult* şi atîtea altele, un loc lîngă Slavici şi Creangă.

Este interesant de stabilit, comparînd între ele analizele din articolele sale de artă şi din discursul academic *Estetica poeziei populare,* cum poetul laudă în pictura^ noilor^artişti, de pildă în aceea a lui Andreescu, ca şi în particularităţile de expresie ale poeziei populare, calităţile pe care le-a întrupat el însuşi într-o parte însemnată a operei sale de prozator : evitarea descripţiilor amănunţite, concentrarea asupra esenţialului, simplitatea. Prin aceste însuşiri, multe din povestirile lui Delavrancea dobîndeso precizia şi vigoarea unor balade.

Delavrancea n-a aplicat totdeauna principiile aceleiaşi estetici. De curînd un tînăr cercetător, Al. Niculescu, unul din acei care, în momentul de faţă, aduc contribuţii la studiul stilistic al literaturii române, a remarcat, examinînd *Structura frazei în studiul lui Delavrancea (Contribuţii la istoria limbii române literare în secolul al XlX-Ua,* voi. I, 1956), prezenţa a două tipuri sintactice în proza scriitorului : acela realizat prin propoziţii simple, monomembre sau eliptice, şi^ acela prin construcţii uriaşe, stufoase, bogate în determinări, caracterizat prin cumul de epitete. Acest din urmă tip este al începuturilor lui Delavrancea, dar el a (fost treptat înlocuit prin celălalt tip, pe care, după cum am văzut, îl recomanda exemplul poeziei populare şi al marilor pictori ai vremii. AL Niculescu a comparat versiunile succesive ale aceleiaşi bucăţi, stabilind direcţia incontestabilă a artei lui Delavrancea către o formulă mai concentrată, mai simplă, mai sobră. Noul cercetător al artei lui Delavrancea are dreptate să observe că tendinţa către determinarea minuţioasă în descrieri, ca şi în naraţie, este una din caracteristicile stilului naturalist, şi stabilind paralelisme cu unele din operele naturaliştilor, de pildă *cu* cele ale lui Alphonse Daudet, stabileşte influenţa stilistică a acestora asupra creaţiilor mai vechi ale lui Delavrancea.

Faptul că la începuturile sale Delavrancea s-a mişcat în sfera naturalistă rezultă şi din tematica acestei părţi a operei lui, căreia îi aparţin nuvele ca : *Domnul Vucea, Bursierul, Iancu Moroi, Linişte, Paraziţii.*

Tînărul venit din sănătoasa lume morală şi avînd prilejul să trăiască, mai întîi ca elev şi ca student, apoi ca profesionist, conflictele impuse lui de lumea burgheză, simte cum sufletul i se umple de amărăciune, de oboseală, de dezgust ; îşi culege atunci temele literare din ceea ce a numit el însuşi „prostia neumană a lumii" sau „lumea nesimţitoare, mojică, fudulă, putredă de mici vitii". Va înfăţişa, deci, în această epocă a creaţiei lui, ca toţi naturaliştii, cazuri de boală, de degradare fizică şi morală, efectele unei eredităţi încărcate, urîţenia, prostia *şi* brutalitatea, o societate hidoasă şi înjosită, cum este aceea răsfrîntă în operele atîtor povestitori la sfîrşitul secolului al XIX-lea, adică într-un moment atît de caracteristic al decandenţei societăţii burgheze.

Totuşi, spre deosebire de naturalişti, Delavrancea nu adoptă norma impersonalităţii în artă, extragerea autorului din operă, prezentarea urîtului cu impasibilitate, cu luciditate rece. Sufletul^care se întrevede în nuvelele cu tematică naturalistă ale lui Delavrancea este acela al unui om care, ca şi medicul din *Linişte,* este „izbit şi dezgustat, obosit, sceptic şi mort înainte de^vreme". Este şi sufletul *Trubadurului* său, atît de citit altădată. Delavrancea, dînd şi de data aceasta urmare pornirii sale de a-şi Jnsoţi creaţia cu reflecţia estetică asupra ei, ne-a oferit odată motivele atitudinii sale literare în acele nuvele ale începutului.

în cel dintîi din seria articolelor *O familie de poeţi (Lupta literară,* 1887, 1), Delavrancea scrie : „Fără îndoială că revolta şi ura pot să ne zguduie mai adînc decît o glumă, fie ea perfect exprimată, căci revolta şi ura închid în ele o cantitate mai mare de emoţie, o cantitate de dinamică sufletească mai vie şi mai materială, dar pentru ca în revolta şi în ura ta personală să nu devii un declamator furios şi ordinar îţi trebuie să ai construcţia genială şi nefericită pe care au avut-o bunăoară lord Byron şi Giacomo Leopardi."

Interesantă reflecţie şi mărturisire ! Ea pune în lumină una din rădăcinile primei creaţii a lui Delavrancea, aceea care cobora în stratul clocotitor al sufletului său tînăr, plin de revoltă şi mînie. Scriitorul mărturiseşte afinitatea atitudinii sale, în acel moment al începuturilor literare, cu atitudinea unui Byron, a unui Leopardi.

Revolta şi deznădejdea byroniană, amărăciunea lui Leopardi par deci a fi inspirat lirismul infuz în primele creaţii

nuvelistice ale lui Delavrancea, pentru că în aceste atitudini literare ajungeau să se înțeleagă mai bine pe sine propriile reacții ale scriitorului în împrejurările sociale ale momentului.

Portretul medicului din *Liniște* este al unui erou byronian, al unui Manfred al naturalismului și al societății romanești burgheze, în care figura lui apare ca aceea a unui crucificat. Iată pe acest medic purtînd în sine enigma unm destin tragic. El îi apare scriitorului „ciudat, fantastic, al cărui glas rece, disprețuitor, și totuși blînd și bun, îmi ațîțase atîta curiozitatea că nimeni și nimic nu m-ar fi stăpînit locului... Cu toată graba mea și tîcîiala inimii, îl vedeam lămurit în minte :^galben, cărunt, tăcut, disprețuitor, singur în mijlocul lumii ca într-un pustiu, și glasul lui care mă tăiase adînc, ca o_limbă de oțel rece, îl auzeam necontenit depănîndu-mi în creier. în acest om simțeam o fatalitate care te amețește. O prăpastie adîncă care te țintuiește pe buzele ei și-i grivești fundul adînc și înecat în negură. O melancolie frumoasă și înfiorătoare care te înduioșează, te zguduie și îți risipește orice idee de viață, înfigîndu-ți în tine numai patima oarbă a necunoscutului."

Rareori s-a zugrăvit un portret byronian mai autentic. Toate trăsăturile eroului byronian : împietrirea disprețuitoare a inimii, tăcerea și adîncimea enigmatică, melancolia fioroasă, aerul sumbru al fatalității, bunătatea ascunsă, toate trăsăturile contrastante ale lui Ghilde Harold sau ale Corsarului revin în acest portret al unui medic român, la sfîrșitul secolului al XlX-lea, care trăiește în mijlocul unei societăți vulgare^ și degradate drama sumbră a destinului său. Portrete byroniene revin și în *Paraziții,* și în *Bursierul,* și sub ele ghicim chipul însuși al autorului tînăr care nu o dată s-a drapat, în mediul său, în faldurile îndoliate ale deznădejdii și revoltei sale.

După 1880, cînd Delavrancea apare ca unul din ultimii byronieni din poezia lumii, literatura se îndreptase pe alte căi. Scriitorul cunoaște primejdiile esteticii^ byroniene, propulsiunea acesteia spre declamația furibundă, și preocuparea sa va fi de a se extrage din acest impas. Va încerca, într-o vreme, derivarea spre lirismul dulce și spre exotic, ca în povestirile sale italienești, în *Sentino* și *Fanta Cella,* creînd pentru dezvoltarea literară ulterioară genul poemei în proză, adeseori cultivat după el. Va descoperi mai ales valoarea unei arte sobre, făcută din notație scurtă și expresivă. La un moment dat obține sinteza tematicii naturaliste cu mijloace mai sobre ale artei sale mai noi și atunci va scrie *Hagi-Tudose,* capodopera nuvelisticii sale. Drumurile sale vor continua însă să-l ducă spre depășirea naturalismului, și la capătul acestui proces, care n-a fost pentru el ușor, Delavrancea va da trilogia lui istorică : *Apus de soare, Viforul* și *Luceafărul* — drame susținute de o intuiție atît de justă a feudalității românești și în care scriitorul, evocînd figura lui Ștefan, a lui Luca Arbore, atinge grandoarea. Inspirația populară a lui Delavrancea se adîncește acum în direcția tradițională și legendară, și în aceste ultime opere ale lui, în care inspirația sa a ars cu flacăra ei cea mai înaltă, scriitorul a atins nivelul clasicismului național reprezentativ.

în discursul său de recepție la Academia Română, pronunțat în ziua de 4 iunie 1913, Delavrancea a evocat condițiile în care s-au desfășurat lucrările lui literare : „Ar fi trebuit cel puțin^ — zicea el — să fac din literatură preocuparea mea principală. Tribunalul, întrunirile publice, Parlamentul mi-au absorbit anii cei mai producători din viața mea. Nici vreme, nici liniște.^Vremea dată altora, liniștea... mai mult un refugiu în literatură, ca să scap de invazia deziluziilor. Supus alternativ unej legi aspre : după o deziluzie din viața publică, o iluzie literară. Dar mulțumirea mea nu dura mai mult ca execuțiunea. îndată ce lucrarea era isprăvită începeau îndoielile. Nici criticile, nici elogiile nu mi-au risipit norii de pe vedeniile mele."

Timpul atît de întins pe care Delavrancea l-a dat vieții publice nu pare a fi scăzut totuși nici meritele artistului, nici gloria lui, deoarece unele din paginile lui cele mai patetice se găsesc în discursurile sale, și una din coloanele cele mai solide ale operei sale a fost ridicată prin activitatea sa de orator politic. Astăzi, cînd se pune problema editării operelor complete ale scriitorilor clasici, cred că publicarea operelor lui Delavrancea ar trebui să cuprindă neapărat paginile pe care el le-a improvizat în focul luptelor politice, răpindu-le inimii sale aprinse. Am recitit unele din aceste pagini și mi-am dat »eama că forța lor, cu un răsunet atît de mare în ascultători, provenea din facultatea oratorului de a fuziona cu masele contemporane, simțind curentele de sensibilitate care le străbăteau și împrumutîndu-le glasul său puternic.

în discursul din 19 decembrie 1893, pe care îl ține la Ploiești, în *Chestiunea națională,* Delavrancea a declarat : „Am

credinţa veche şi nestrămutată în mulţimea cetăţenească pe care unii o dispreţuiesc făţiş şi alţii în fundul^conştiinţei lor. Crez în numărul mare ca într-o singură fiinţă una şi nedes^ partită ; crez în poporul al cărui servitor credincios voi fi totdeauna."

Şi cînd expunerea sa, evocînd suferinţele populare, provoacă emoţie, oratorul prinde unda şi o revarsă ca pe un val fierbinte asupra acelora care-l ascultau : „O, vă înţeleg... simt acelaşi fior în dvs. pe care-l simt în mine... în sufletul meu, o frenezie de revoltă... mi se pare că sînt ca o fantomă ce soseşte înfiorată înaintea dvs. din lunga tragedie ele cinci secole a unui popor care n-a consimţit la pieirea sa şi a drepturilor sale!"

Uneori flacăra improvizaţiei îl face pe Delavrancea să găsească imagini biciuitoare. Un important bărbat politic «al vremii depusese atîtea proiecte de legi pe biroul Camerei încît faţă de zelul său reformator unii văzuseră în el un nou Moise. Bărbatul politic despre care era vorba uitase însă că prima şi cea mai necesară reformă ar fi fost înlăturarea^exploatării exercitate asupra poporului. Improvizaţia îi oferă lui Delavrancea o prelungire zdrobitoare a comparaţiei cu Moise. „Dacă (acel om politic) ar fi ţinut la tablele sale de legi, ar fi trebuit ca după ce a descins din muntelejînalt să dea cu piciorul viţelului de aur la care se închinaseră mulţi de ai săi pînă atunci." Se produc întreruperi, tumult, dar vocea lui Delavrancea le acoperă cu un aspru accent premonitoriu^ „Conversaţi, nu ascultaţi, rîdeţi... va veni o zi cînd vă veţi căi. Atunci veţi înţelege ce va să zică o revoluţie ţărănească." Era către sfîrşitul anului 1894 ; ţara se mişcase şi mai înainte, dar după alţi doisprezece ani trebuia să se aprindă marile focuri ale răscoalei din 1907.

Ceea ce surprinde îndeosebi străbătînd paginile oratorice ale lui Delavrancea este marea lor consecvenţă. Niciodată Delavrancea n-a vorbit decît în numele poporului, pentru apărarea drepturilor acestuia. La 17 martie 1895 el ia cuvîntul în Cameră pentru a susţine extinderea sistemului^de învăţămînt în favoarea marilor mase populare : „Lumină tuturora". O naţiune trebuie să-şi asigure posibilitatea de a scoate şi dezvolta din sînul ei toate talentele şi toate geniile menite s-o reprezinte : „Cu cît masa luminată va fi mai vastă — spune Delavrancea — cu cît aluatul frămîntat şi dospit de idei şi aspiraţiuni largi şi binefăcătoare va creşte, cu atît va creşte şi posibilitatea de a răsări acele stele de prima ordine pe orizontul naţiunilor."

Sistemul de învăţămînt al vremii crea însă condiţiile unei selecţii artificiale, deschizînd toate drumurile nu celor înzestraţi, ci celor bogaţi. Delavrancea recunoaşte cu limpezime asuprirea de clasă pe care clădea vechea organizare a învăţămîntului. „Mă ridic, domnilor — declară oratorul — contra tendinţei de a deosebi poporul român în clase : unele care să aibă toate foloasele culturii, prin lege, după ce au toate foloasele avuţiei şi ale norocului, şi altele care să aibă toate dezastrele ignoranţei, după ce au toate durerile mizeriei."

Şi după un moment : „Niciodată nu vom consimţi ca gloria noastră să se întemeieze pe lacrimile celor mulţi pentru fericirea celor mai puţini". Se putea oare vorbi mai limpede, cu mai mult curaj cetăţenesc, cu mai multă generozitate ? Paginile oratorice ale lui Delavrancea alcătuiesc un moment de seamă în luptele pentru dreptate şi libertate ale poporului român. Se cuvine deci ca vremea noastră să le păstreze şi să le învie în conştiinţa ei recunoscătoare.

în 1917, la Iaşi, cînd se discuta în Parlament chestiunea împroprietăririi ţăranilor şi a acordării drepturilor politice, de la care erau excluşi, Delavrancea pronunţă unul din discursurile sale cele mai răsunătoare : *Pămînt şi drepturi,* şi pentru un moment pare a zdruncina străvechiul egoism de clasă, pare a îmblînzi inimile împietrite. în această împrejurare Delavrancea declară : „Nu pot să uit că sînt copilul ţăranului clăcaş împroprietărit la '64. Nu pot să uit ceea ce am învăţat de la cei maj mari dascăli ai mei, de la părinţi : basmele, cîntecele, obiceiurile, limba, această comoară de limbă unde se găsesc bogăţiile cu duiumul, în care mi-am spus durerea şi dorul şi am încercat să mă apropii de un ideal ce s-a depărtat treptat cu paşi tăcuţi înspre dînsul. Străbunii mei se pierd în haosul iobagilor, suferind cu ceilalţi ţărani deopotrivă şi lipsa, şi foamea, şi năvălirile."

Trecuseră mai bine de douăzeci de ani de cînd, în 1894, în Parlament, adresîndu-se băncii ministeriale, Delavrancea spusese : „V-am cerut^singura scuză pe care credeam că trebuie să o cer, rugîndu-vă să iertaţi tonul meu de ţăran". Şi cum de pe banca ministerială se aud rîsete, Delavrancea adaugă

îndată : „Puteți să rîdeți d-voastră de pe banca ministerială. Acesta este titlul meu de noblețe, aş vrea să-l văd pe al d-voastră."

Din această conştiinţă a autenticităţii sale populare, ahrmată cu multă statornicie în toate împrejurările, dezvoltata în toate consecințele ei artistice şi cu un curaj neabătut în toate împrejurările politice şi sociale, în care i-a fost daţ să-şi spună cuvîntul, opera scriitorului şi a luptătorului social şi politic Delavrancea a dobîndit, împreună cu pecetea ei distinctivă, drepturile cele mai bine întemeiate la amintirea şi recunoştința posterității.

1958

AL. VLAHUȚA

Centenarul lui Al. Vlahuţă, la cîteva luni numai după cel al lui Barbu Delavrancea, reface legătura dintre cei doi scriitori atît de strînsă în timpul vieții lor, şi nu mai puţin solidă pentru posteritate. Prietenia lor, întemeiată pe comunitate de idealuri sociale şi literare, pe stimă şi admiraţie reciprocă, îi păstrează uniţi şi în amintirea urmaşilor care totdeauna vor pronunța numele lor împreună. (Născuți în acelaşi an, întîlnindu-se de timpuriu, rămaşi mereu alături, cei doi scriitori se unesc încă o dată în omagiul Academiei, mulţumită să-l adreseze aceluia care s-a bucurat de onorurile unei recepţiuni oficiale, ca şi aceluia care, după dispariția împrejurărilor puse de-a curmezişul, a devenit cu mare întîrziere membrul său post-mortem. A fost un act de restituţie de care nu voi ascunde că Academia se simte mîndră. Acest act pune în lumină adevărul că procesele morale ale unei societăţi nu se sfârşesc odată cu limitele unei generaţii, şi că, atunci chiar cînd toate procedurile par epuizate,^ ele pot fi reluate în unitatea continuă a muncii de cultură a unui popor, gata oricînd să pronunțe verdictele omise şi, printre acestea, pe cele ale reparațiilor necesare.

Delavrancea şi Vlahuţă au fost reprezentanţii aceluiaşi moment literar, dar deosebirile dintre temperamentele şi înzestrările lor au fost destul de mari şi se impun aceluia care le consideră opera şi activitatea. Unul este o natură eruptivă, trăieşte în clocotul revoltei sale, şi cu toate că viaţa interioară cea mai zbuciumată nu-i lipsea, extinde suprafaţa de atingere

cu lumea dinafară, ca om politic şi ca orator ; celălalt este o fire concentrată şi întoarsă către sine, trăieşte cu inima grea, şi în nemulţumirea produsă lui de aşezările vremii şi de împrejurările vieţii face să se audă durerea şi sarcasmul, sau se limpezeşte în largile acorduri ale bunătăţii şi ale mărinimiei sale. Imaginaţia lui Delavrancea se hrăneşte din spectacolul lumii exterioare pe care o priveşte cu ochi de pictor ; are o senzonalitate rafinată, selectează pitorescul şi se exprimă cu dicţiune lirică şi artistică.

Vlahuţă are mai puţină imaginaţie decît prietenul său, simţurile sale sînt mai puţin atente ; are o înzestrare reflexivă, înclinaţie către generalizarea filozofică şi către analiză, şi prin acest fel al dotaţiei lui izbuteşte în expunerea psihologică şi în formularea lapidară, sentenţioasă. Se poate scoate din opera lui Delavrancea un florilegiu de imagini şi de metafore : din opera lui Vlahuţă se poate alcătui o antologie de maxime, de reflecţii morale.

Au scris amîndoi nuvele şi schiţe, şi ca autori ai generaţiei naturaliste le-a plăcut uneori să se oprească în faţa cazului rar sau patologic. Au fost deopotrivă observatori ai vieţii contemporane cu ei, dar apare mai izbitoare la Vlahuţă aplecarea de a oferi cititorilor „documente omeneşti" : un motiv pentru care opera lui Vlahuţă păstrează valoarea unei mărturii foarte exacte asupra oamenilor şi împrejurărilor din timpul său. Delavrancea a fost creatorul poemei în proză în literatura noastră ; Vlahuţă a fost un liric reflexiv în partea cea mai bună a operei lui poetice.

Au avut şi unul şi celălalt sentimentul naturii şi al trecutului patriei, valorificat în evocări peisagiste şi istorice, dar cum Delavrancea avea un simţ mai viu al acţiunii a culminat ca dramaturg, în timp ce Vlahuţă n-a scris niciodată teatru, atribuind proiecte dramatice numai personajelor sale. Ar fi absurd să transformăm prietenia şi, aş putea spune, văzînd apropierea dintre temele care i-au solicitat, colaborarea dintre cei doi maeştri într-o rivalitate, întrebîndu^-ne care dintre ei pare mai viu gustului contemporan.

Delavrancea şi Vlahuţă sînt clasici ai literaturii prin caii*tate reprezentativă, prin echilibrul realizării, prin perfecţiune formală, şi prin această treaptă a lor sfidează jocul arbitrar al ierarhizărilor. Este destul a înţelege pe fiecare în felul lui particular de a fi, şi pentru că de data aceasta ne-a adunat

împlinirea unei sute de ani de la naşterea lui A. Vlahuţă, întîmplată la 5 septembrie 1858, în familia unuLmic^proprietar de pămînt din Pleşeştii Tutovei, să căutăm a ne lămuri bine locul lui în dezvoltarea mai nouă a literaturii noastre, ideile lui şi caracteristicile creaţiei sale.

Făcea parte din generaţia trezită la viaţa spiritului sub influenţa lui Eminescu. S-a răspîndit atunci o undă de farmec în sensibilitatea tinerilor, o chemare către formele înalte ale culturii, şi, cînd întreaga generaţie devine martora sfîrşitului zguduitor al poetului, o criză morală pune în discuţie cu acuitate bazele morale şi sociale ale organizaţiei noastre de stat.

Vlahuţă l-a citit de timpuriu pe Eminescu şi a notat mai tîrziu impresiile culese în acele lecturi, l-a cunoscut apoi personal, prin 1879, l-a revăzut adeseori, a reţinut episoade semnificative din întîlnirile lor, mai ales din epoca alunecării poetului spre neguri, ne-a lăsat tabloul sfîşietor al lui Eminescu în casa de sănătate a d-rului Şuţu şi a îmbogăţit astfel arhiva eminesciană cu unele din paginile mai elocvente şi mai demne de crezare. A întreţinut apoi cultul lui Eminescu şi a impus o imagine a lui valabilă pentru mai multe generaţii. Vlahuţă a fost printre cei dintîi care a recunoscut în soarta lui Eminescu nu un caz particular, consecinţa unor împrejurări de care nimeni nu putea fi făcut răspunzător, ci urmarea unei aşezări a societăţii, acuzată prin sfîrşitul tragic al poetului, în 1892, adică trei ani după moartea lui Eminescu şi într-un moment cînd impresia produsă de aceasta nu se ştersese încă, Vlahuţă pronunţă rechizitoriul în renumita lui conferinţă : *Curentul Eminescu şi o poezie nouă* : „Şi cînd te gîndeşti — zice Vlahuţă — că acesta a fost cel mai mare artist al neamului românesc şi a lăsat limbii şi poeziei noastre o comoară eternă de frumuseţi, cînd ştii cît a fost de maltratat în societatea aceasta pentru care şi-a cheltuit cele mai scumpe puteri ale bogatei lui inteligenţi, şi cînd te gîndeşti că toată viaţa lui de muncă n-a avut nimic, şi n-a fost nimic în zarva asta a lumii, nimic — nici măcar academician, cum zicea spiritualul Piron — rămîi înlemnit de cruzimea de judecată a celor care susţin că Eminescu a avut tot ce i-a trebuit în viaţă ; un palton vechi peste cămaşă ş-o pereche de galoşi în casa de nebuni, iată tot ce a avut Eminescu în schimbul celei mai mari şi mai curate glorii pe care o poate da un om neamului său."

f

Săgeata acestor cuvinte se îndrepta împotriva iui Maiorescu care afirmase că dezastrul poetului se datora organizației lui şi nu condițiilor lui de viață destul de favorabile. Prima parte a conferinței lui Vlahuță din 1892 este construită în întregime prin respingerea alegațiilor lui Maiorescu din articolul de la 1889. Maiorescu scrisese : „Legenda că mizeria ar fi adus pe Eminescu la nebunie trebuie să aibă soarta multor alte legende : să dispară înaintea realității".

Vlahuță răspunde precum am văzut.

Maiorescu adăuga : „Ar fi fost crescut Eminescu în România sau în Franța, şi nu în Austria şijn Germania ; ar fi moştenit sau ar fi agonisit el mai multă sau mai puțină avere ; ar fi fost aşezat în ierarhia statului la o poziție mai înaltă ; ar fi întîlnit în viața lui sentimentală orice alte figuri omeneşti, Eminescu rămînea acelaşi, soarta lui nu s-ar fi schimbat". ^ . . . . . .

Vlahuță răspunde : „Eminescu şi-a trăit versurile, ele izvorăsc din adîncul vieții lui, care-n adevăr a fost nenorocită".

Maiorescu afirmase : „A vorbi de mizeria materială, a lui Eminescu însemnează a întrebuința o expresie^ nepotrivită cu geniul lui. Cît i-a trebuit lui Eminescu ca să trăiască în accepțiunea materială a cuvîntului a avut el totdeauna. Grijile existenței nu l-au cuprins niciodată în vremea puterii lui intelectuale ; cînd nu cîştiga singur, îl susținea tatăl său şi-l ajutau amicii. Iar recunoaşterile publice le-a disprețuit totdeauna... Rege el însuşi al cugetării omeneşti, care alt rege ar fi putut să-l distingă ? Şi aceasta nu din vreo vanitate a lui, de care era cu desăvîrşire lipsit, nu din sumeția unei inteligențe excepționale, ci din naivitatea unui geniu cuprins de lumea ideală pentru care orice coborîre în lumea convențională era o supărare şi o nepotrivire firească."

Vlahuță opune o altă înțelegere a lucrurilor : „Eminescu disprețuia onorurile ; dar ştiți de ce ?... Pentru că şi onorurile l-au disprețuit pe el, şi orice suflet mîndru plăteşte disprețul cu dispreț... Eminescu n-a suferit ? Dar Eminescu a fost toată viața lui adevăratul tip al proletarului intelectual în societatea noastră burgheză."

Această din urmă caracterizare ni-l arată pe Vlahuță al acestor ani cititor al *Contemporanului* şi adept al lui Gherea, citat de el cu satisfacție de mai multe ori în scrierile aceluiaşi timp, şi aLcărui articol despre Eminescu, din 1887, n-a rămas desigur fără influență asupra discipolului său.

Curentul eminescian format atunci, maniera înlocuind expresia adevărată, înaripează cuvintele lui Vlahuță în prevestirea unei generații trezită la o chemare nouă şi a unei noi poezii. Vorbise Delavrancea despre chestiunea națională ; entuziasmul ascultătorilor i se pare lui Vlahuță un simptom pe care îl generalizează. Ce a însemnat vuietul mulțimii de tineri ? Ce a însemnat, răspunde Vlahuță, „dacă nu o puternică afirmare că din contingentul acestei generații, din recruții de azi se va ridica o formidabilă armată de luptători entuziaşti şi hotărîți, cari vor pregăti cele mai mari evenimente în istoria omenirii !..."

Fiindcă e vorba de întreaga istorie a omenirii, nu încape îndoială că prevestirea lui Vlahuță întrezărea odată cu trezirea conştiinței naționale a tineretului o ridicare a lui în lupta pentru o nouă orînduire a societății. Va apărea o nouă poezie şi un nou artist. „Sufletul lui — proclamă Vlahuță — se va umple de seva puternică a vieții timpului său ; el va căta blînd şi iubitor în juru-i, şi va vedea pe cei umiliți şi nedreptățiți, va pipăi rănile societății noastre, va vedea relele şi dezordinea lumii şi vieții de acum, şi nu va plînge lacrimi sterile, nid nu va blestema desperat, căci în el va palpita concepția unei lumi mai bune ; glasul^ lui va vibra de sentimentul adînc al solidarității şi de însemnătatea chemării lui în mijlocul nostru. Versul lui va suna ca o trompetă de luptă..."

Expresia poetică a acestei sfere de idei o constituie poezia *Unde ni sînt visătorii* care apărea în acelaşi timp la sfîrşitul broşurii cu textul conferinței, pronunțată de Vlahuță în martie 1892, şi în numărul aceleiaşi luni al *Convorbirilor literare.*

Am insistat mai mult asupra ideilor lui Vlahuță în momentul cazului Eminescu, care ni-l arată pe scriitor pătruns de îndemnurile socialismului, executînd actul dialectic al negării negației, depăşind pesimismul eminescian, preconizînd o poezie nouă, luptăltoare, pusă fa serviciul unei „lumi mai bune", pentru că ceva din aspirațiile acelui timp vor rămîne pînă tîrziu în creația sa, oricît dezvoltarea sa viitoare îl va conduce nu la^retractări, dar la o temperare a primelor elanuri, provocată de deziluziile carierei sale şi de acea pornire a retragerii în sine care l-a împiedicat să-şi asume rolul atribuit de el

cu atîta generozitate artistului viitor. Cine urmăreşte opera lui Vlahuţă în întregimea ei şi în întreaga ei desfăşurare descoperă în ea două direcţii : una care îl purta către afirmaţia optimistă şi luptătoare, în timp ce cealaltă îl înapoia către sine însuşi şi către acceptarea melancolică a martiriului său ; aşadar, o pornire expansivă şi una inhibitivă, al căror echilibru tîrziu, marcat cel puţin de o demisiune parţială, se va realiza în unele din operele maturităţii.

Ibrăileanu, pe vremuri, într-o teză devenită celebra cu toată distrugerea ei, curînd după apariţie, prin incendiul izbucnit la *Viața românească* în 1912, a crezut că poate distinge mai multe etape în creaţia poetului. în *Opera literară a d-lui Vlahuță,* Ibrăileanu deosebeşte faza pesimistă (pînă la 1887), faza optimismului umanitar (pînă la 1894) şi faza naţional-obiectivă (pînă la 1912). Clasificările periodologice sînt destul de greu de stabilit cînd nu este vorba de mari ansambluri sociale unde articulaţia vremurilor poate fi marcată prin mari evenimente, ci de viaţa unui singur individ, a cărui existenţă s-a desfăşurat în relativă linişte.

O astfel de clasificare este cu atît mai grea în ce-l priveşte pe Vlahuţă, după cum o dovedeşte faptul că aceeaşi operă a lui este trecută de Ibrăileanu în epoci deosebite ale creaţiei poetului studiat de el.

Astfel, romanul *Dan,* apărut în 1894, este rînduit de Ibrăileanu, după data apariţiei sale, în perioada optimismului umanitar, după cum îl îndreptăţesc unele din ideile şi proiectele literare ale tînărului scriitor Vasile Dan, asemănătoare cu cele exprimate de creatorul lui în conferinţa despre Eminescu, apei apariţia în roman a studentului socialist Albert Lambrino, prezentat cu multă simpatie de autor. Dar privit în totalitatea lui, romanul *Dan* este povestea unui eşec din pricini sociale numeroase, şi figura eroului este aceea a unei victime sociale, a unui „inadaptabil" ide la începutul seriei pe care o va înmulţi mai tîrziu Brătescu-Voineşti, continuatorul liniei tematice începute de Vlahuţă. Pentru acest motiv *Dan* este studiat de Ibrăileanu şi în paginile consacrate perioadei pesimiste a lui Vlahuţă, şi anume în legătură cu cauzele pesimismului scriitorilor români proveniţi din popor. Deci, privit în întregime, dar mai ales în finalul lui, în tonul elegiac care îl încheie, *Dan* este mai degrabă un exemplu ilustrativ al unuia din afectele tipice ale lui Vlahuţă, ale acelei simţiri îndurerate în mijlocul unei societăţi în care avea motive să se simtă nefericit. Faptul că în roman există şi alte note, mărturia elanurilor optimiste ale scriitorului, nu dovedeşte decît dualitatea sufletului său, produsul unei epoci de răscruce pe care n-a reuşit niciodată s-o rezolve în sensul luptei şi afirmaţiei.

Caracteristic cu adevărat pentru Vlahuţă nu este atît felul dezvoltării sale, în care momente contrarii s-au amestecat tot timpul, cît faptul că, înarmat cu disciplina socialismului, a înţeles cauzele crizei morale a noii generaţii de scriitori, apoi a oferit, începînd chiar cu *Dan,* un tablou al ţării vechi şi al diferitelor sale categorii sociale, cum altul mai complet şi mai exact nu mai dăduse nici un alt scriitor român înaintea lui.

Dan este, pînă la un punct, Vlahuţă însuşi. Interesant, şi după cum mi se pare neobservat, este faptul că, schiţînd portretul fizic al lui Dan, Vlahuţă se portretizează pe sine, face un autoportret aşa cum unii din pictorii Renaşterii introduc propriile lor chipuri printre personajele compoziţiilor lor. Dan se priveşte în oglindă. „Pentru Vasile Dan, care nu ştiu dacă şi-âr fi putut recunoaşte fotografia — scrie Vlahuţă — fu aproape o surpriză să constate că era al lui acest cap cuminte din oglindă, ce dezvăluia din păru-i negru şi des o figură blinda şi smeadă pe care gîndurile îşi pusese deja marca lor de distincţie, acel reflex de frumuseţe interioară, acea curioasă bătaie de lumină ce dădea nu ştiu ce aer misterios ochilor lui căprui, mari, cu pleoapele ostenite, şi gurii lui puternice, umbrite de o mustaţă neagră, lăsată în jos... Dar cum i s-a încreţit pielea pe frunte şi pe sub ochi ! Şi aceste două crestături adînci pe amîndoi obrajii !..."

Nimeni din cei care l-au privit pe Vlahuţă, în realitate sau în fotografie, nu va putea contesta autenticitatea acestui portret. De asemenea, scriitorul îşi expune cazul său şi al categoriei sociale, în numele căreia vorbea, atunci cînd îl pune pe Dan să-şi spună : „Iată trei generaţii fără noroc. Bunicu-meu, încurcat în judecăţi, se zbuciumă douăzeci de ani sub prigonirea unui Margopulo ca să-şi scape răzeşia, pierde tot, şi din gospodar de frunte, cînd se vede la sapă de lemn, desperat, ia parul şi ziua-n ameaza mare, la arie, culcă pe grec dintr-o lovitură. Eu nu l-am mai apucat, dar am auzit că era o mîndreţe de om, vestit pe toată valea Similiei de cinste şi de vrednicie. Bunicu-meu a murit în ocnă. Tata a luptat cu nevoile şi cu sărăcia toată viaţa. Şi eu..."

împrejurarea că autorul a pus amintirea acestor fapte chiar la începutul narațiunii sale dovedește că a vrut să-i asigure acea temelie de explicații sociale pe care i-o impunea inițierea sa socialistă.

„Și eu..." pare a se întreba Vlahuță, suspendînd expresia gîndirii, pentru că de la acest punct înainte ar fi trebuit să urmeze lunga lui confesiune greu de făcut, definirea situației și menirii lui în lumea în care îi era dat să trăiască. Această lungă confesiune ne-o oferă opera lui întreagă, al cărei substrat autobiografic și liric nu poate scăpa nimănui din cei care o străbat astăzi.

Ce va deveni deci urmașul răzeșilor ruinați prin ascensiunea burgheziei în epoca mai nouă a țării ? După studii mai înalte, care par a fi rămas neterminate, încearcă diferite cariere ; este pe rînd institutor și profesor secundar, revizor școlar, corector la ziare și funcționar la definitiva lui așezare ca scriitor. Trecerea prin mai multe îndeletniciri este specifică timpului și este un semn al dificultăților scriitorilor vremii de a se consacra numai artei lor. în cea mai întinsă parte a existenței sale, Vlahuță a trăit totuși ca poet și artist, încercînd, împreună cu puțini alții, cu Caragiale, cu Coșbuc, cu Slavici, prima^sforțare de profesionalizare a îndeletnicirii literare. Dar cu cîtă greutate, cu cîtă strîngere de inimă, cu cîte aprehensiuni ale fiecărui moment ? în conferința despre Eminescu sînt amintite toate aceste dureri ale scriitorilor vremii : „Să trăiești de azi pe mîine, într-o veșnică nesiguranță, să legi nevoie de nevoie și să tremuri la fiecare moment gîndindu-te că poate veni o vreme cînd n-ai un căpătîi unde să-ți pleci capul, să n-ai o bucățică de pîine, să fii literalmente aruncat pe drumuri...^ A, dar jrebuie să fie cineva de-o strașnică răceală ca să găsească că aceasta e o stare suportabilă și indiferentă pentru viața unui om !"

Contribuțiile lui Vlahuță pentru definirea crizei literaturii noastre la sfîrșitul veacului trecut sînt foarte numeroase. El este printre cei dintîi care au constatat și au deplîns lipsa interesului pentru literatura originală în clasele mai înalte ale societății, ba chiar și în publicul mai larg. Un personaj din *Dan,* avocatul și omul de afaceri Peruianu, răspunde cînd i se propune să vadă o piesă de teatru sau să citească o nouă lucrare literară ^ „Asta-i^ !^ c-o să mă apuc acuși să citesc toate secăturile, că altă grijă n-am. Fugi, Ninico, cine ți-a băgat în cap prostii de astea ? Ce, românii știu să scrie literatură ? Maimuțăresc pe franceji, cică sînt și ei naturaliști ; și scriu niște fleacuri, niște grosolănii de mahala și de stradă... și se extaziază unii și alții !... Șarlatani, ascultă ce-ți spun eu, toți sînt șarlatani."

Operele literare românești au o mică răspîndire ; o socoteală îi arată că tirajele cele mai mari nu depășesc trei mii de exemplare. Care este cauza puținătății cititorilor, a lipsei de stimă și de interes în jurul operelor literare? în articolul *lat publicul...,* reprodus în volumul *în viitoare* din 1896, Vlahuță face o referință evidentă la ideile evoluționismului lui Spencer, expus în *Primele principii,* o lucrare mult citită pe vremuri în cercurile universitare, arătînd că trecerea de la starea omogenă la starea eterogenă, diferențierea continuă a organelor și diviziunea funcțiunilor n-a produs încă în societatea noastră diferențierea funcțiunii sociale a literaturii și apariția tipului profesional al scriitorului. Autorul își amintește desigur propria lui trecere prin mai multe profesiuni întîmplătoare, repede părăsite, cînd scrie : „în acest vast atelier, în această zgomotoasă fabrică a civilizației noastre pripite, personalul nu-și are întotdeauna atribuțiuni determinate, așa încît unul și același lucrător este adesea întrebuințat pentru mai multe feluri de operațiuni. Și dacă îți trebuie un exemplu plastic gîndește-te la amicul nostru Costel care e profesor, funcționar la credit, inginer hotarnic și face și versuri, și încă versuri frumoase cînd îi mai rămîne vreme."

Lipsa artistului profesionist ar fi deci consecința unei întîrzieri în evoluția socială a unei anumite primitivități. Dar cum se explică lipsa unui public întins care ar face posibilă profesiunea literară ? Vlahuță este de părere că pricina acestui fenomen stă în exotismul temelor, ca și în inaptitudinea multora dintre scriitorii vremii de a întoarce o oglindă fidelă și un suflet cald către împrejurările societății contemporane.

„Unde e drama adîncă și emoționantă, unde e romanul larg și viguros — se întreabă Vlahuță — unde-i opera care să închege și să cristalizeze în formele eterne ale artei zbuciumul vieții noastre sociale, sensul și priveliștele pieritoare ale luptelor și suferințelor noastre de azi ? Ce artist mare și-a aplecat urechea ca să asculte și să priceapă bătăile inimilor noastre și să ne dea opere de acelea care cîntăresc în viața unui popor mai mult decît fala biruințelor pe eîmpul de război ?"

Scriitorul opune acestor stări de lucruri exemplul literaturilor nordice, al literaturii ruse, engleze, norvegiene^ şi, lucru vrednic de reţinut pentru cunoaşterea uneia din direcţiile gustului contemporan, notează interesul tinerimii pentru această literatură.

Cercetările comparative, cele care studiază izvoarele unui scriitor sau cel puţin obiectul admiraţiilor sale, sînt foarte utile pentru definirea lui. Se poate închipui o astfel de cercetare şi în ce-l priveşte pe Vlahuţă. Printre autorii amintiţi cu mai multă plăcere de el şi al căror exemplu îl recomanda stau mai întîi scriitorii ruşi. într-o zi citeşte o poezie de Nekrasov, în care dobîndeşte expresie emoţia poetului în faţa spectacolului unui cal maltratat de stăpînul lui. Nu i-au trebuit lui Nekrasov multe cuvinte pentru a-şi exprima emoţia ; un singur cuvînt la locul lui, ochii ,,dulci" ai calului, i-a fost Je ajuns poetului. Exemplul este amintit în conferinţa *Onestitatea în artă* din 1893 : „Această putere de limpezire şi de concentrare a unei emoţiuni sincere, şi adunarea tuturor razelor tale jde energie intelectuală în acest punct de foc al sufletului tău iată ce constituie tăria şi onestitatea unei opere de artă ; căci numai sub imperiul acestei puteri vei găsi cuvîntul fericit, forma exactă, strigătul de descărcare în care să se toarne de sine căldura, emoţiunea de care întreaga ta fiinţă vibrează."

Jurnalul de vacanţă, publicat sub titlul *File rupte* în volumul *Din goana vieţii,* cuprinde sub data de 28 iunie 1891 amintirea zilei de vară, la Pipirig, cînd scriitorul ia cu sine, pentru a visa mai bine, volumul „dulcelui Turghenief". Cînd, în 1910, întreaga opinie publică mondială trăieşte emoţia fugii şi apoi a morţii lui Tolstoi, Vlahuţă consemnează evenimentul, în articolul cuprins acum în volumul *La gura sobei,* aducînd omagiul lui aceluia pe care îl numeşte „cel mai viteaz gînditor al vremii", „darnic semănător de fericire", „cel mai mare om al timpului nostru". Opera lui Carlyle : *Munceşte şi nu dispera* se găsea în mîinile lui cînd îi soseşte, într-o zi, scrisoarea unui tînăr descumpănit; Vlahuţă îi răspunde cu sfatul acestuia. Se traduc *Eroii* lui Carlyle, şi scriitorul nostru salută împrejurarea.

Vlahuţă citeşte pe Ibsen şi pe Dickens, ca şi eroul lui : Dan. Acesta publică într-un rînd o recenzie despre cartea gînditorului francez Jean-Marie Guyau : *Virreligion de Vavenir.* Se cunosc ideile acestui filozof care credea că dezvoltarea simpatiei în umanitate va duce la dispariţia vechilor religii şi a moralelor bazate pe sancţiuni. în *Onestitatea în artă* revine asupra lui Guyau, reţinînd din scrierile lui alegoria miresei în aşteptarea de o viaţă a mirelui, deopotrivă cu omenirea în credinţa ei „mereu amăgită şi mereu reînviată". Din Italia provine ecoul vîlvei produse de versurile poetei proletare Ada Negri, şi Vlahuţă, care^ citea cu uşurinţă italieneşte, traduce, începînd din 1897, versurile acesteia.

Din punctul jde vedere al istoriei comparate a literaturilor, Vlahuţă se leagă deci de momentul reacţiunii antinaturaliste. Trecuse mai demult prin şcoala acestora, fusese atras de tematica bolii, a halucinaţiei, a reminiscenţelor, uneori dintr-o altă viaţă, izbucr^e din subconştient, ca în atîtea din schiţele sale în care narează cazuri rare şi ciudate ; odată, în *Cum se face 'o nuvelă?,* recomandă unui autor studierea cărţilor de medicină. Dar cu timpul se formează în sine un alt ideal literar,^ format din cultul valorilor morale ale spiritului, şi atunci se apropie de literatura Nordului în care un critic cu mare reputaţie în aceeaşi vreme, F. Brunetiere, relevase „poezia vieţii morale".

în legătură cu toate acestea este interesant a urmări ideile estetice^ ale lui Vlahuţă. Frumosul era, pentru el, strălucirea în afară a binelui. Privindu-şi iubita, pe Ana, Dan reflectează : „Era şi frumoasă, căci ce e^ frumuseţea dacă nu expresia şi întruparea exterioară a bunătăţii, a puterii şi armoniei dinlăuntru", în scrisoarea prin care răspunde tînărului în criză morală,^despre care a fost vorba mai sus, Vlahuţă revine asupra ideii despre raportul adînc, constitutiv, dintre frumos şi bine : „La baza oricărui talent — scrie Vlahuţă — şi mai presus de orice talent e dragostea de semenii săi, singura care-ţi dă puteri^ neaşteptate şi te face *mare* în adevăratul înţeles al cuvîntului". *Şi* mai departe : „Inspiraţia nu e altceva decît o formă a iubirii noastre de oameni, a divinului sădit în noi, a sentimentului nostru de solidaritate umană".

Aşadar,^ frumuseţea întruchipării omeneşti, ca şi a artei, au o^ temelie etică. Puterea creatoare în artă este o formă a iubirii. Arta nu se desparte niciodată de viaţă ; este o formă a ei, ba chiar a energiei cosmice. Curentul acesteia, ne spun paginile despre *Onestitatea în artă,* se adună, se concentrează la culme şi se descarcă în fapta de creaţie a artistului. Ceea

ce artistul creează trăieşte apoi în viitorul omenirii, şi prin aceasta fapta lui se încarcă cu mari răspunderi.

„Artiştii sînt cultivatori^de idei — scrie Vlahuţă. Viaţa seamănă mereu — şi seamănă amestecat şi grîu şi neghină, şi flori parfumate, şi buruiene otrăvitoare. Artistul alege, fertilizează, cultivă, plivește — şi mai ales plivește. Aceasta constituie onestitatea recoltei artistice. Şi nu putem spune îndeajuns cît de mare şi de însemnat este rolul acesta de critic sever şi neîndurat care cumpăneşte puterile artistului şi hotărăşte selecţiunea gîndirilor lui. Cum să nu se îngrijească el de ce alege şi cultivă pe stratul ce i s-a încredinţat cînd opera lui îşi va scutura peste atîtea capete ideile, seminţi care vor germina şi vor răsări mereu, împingînd astfel recoltă peste recoltă, energie după energie în eterna ondulaţie ^ vierfi."

Artistul se cuvine deci să evite obscenităţile şi brutalitatea, descurajarea şi scepticismul, şi, dimpotrivă, să cultive entuziasmul, simpatia şi mila, ceea ce este altruist şi generos în depozitele ereditare ale sufletului omenesc. Răsunetul artei în conştiinţa cititorului reface procesele care au avut loc mai înainte în mintea artistului. împrejurarea se repetă pentru toate artele. Cînd ascultăm un cîntec ni se pare că-1 cîntăm noi şi „sîntem fericit surprinşi să auzim afară modulaţiile gîndului nostru". Deci plăcerile artei, ca şi creaţia ei sînt o integrare a puterilor vitale, o stare de plenitudine şi armonie.

Largi perspective estetice se deschid astfel din paginile analizate şi din altele ale lui Vlahuţă, şi contribuţia lui trebuie neapărat reţinută de istoricul ideilor. Platonicienii spuneau că frumosul este splendoarea adevărului : *splendor veri.* Vlahuţă insistă mai mult, urmînd direcţii care îşi au şi ele trecutul lor asupra conţinutului etic al artei şi al frumuseţii. S-ar putea spune că pentru el frumosul este splendoarea binelui : *splendor boni.*

Acestor idei scriitorul le-a dat o întinsă consecinţă în arta sa. Au existat, desigur, chiar în generaţia lui Vlahuţă, artişti literari cu o imaginaţie mai bogată, mai inovatori în expresie, mai mlădioşi în forma lor ; puţini alţii au fost mai însufleţiţi de o dorinţă atît de caldă şi de vie de a sluji, de a fi de folos cauzei omului şi înălţării patriei sale. Lucrarea lui începe cu critica societăţii, a diferitelor categorii ale burgheziei contemporane. Dan trăieşte o adevărată criză cînd priveşte spectacolul străzii cu „atîţia trîntori fericiţi, lichele enervante". Prietenul lui, Cezar Priboianu, îi face procesul ţării vechi : „Mă, sînt patru milioane de români, români adevăraţi, care sufăr şi se chircesc de boale necăutate, de mîncare proastă, de ignoranţă, de asupririle primarilor şi arendaşilor, şi noi întindem colea din buget, ne-mbătăm de palavre şi facem politică de procopseală. Asta nu poate să meargă mult aşa..."

Satira lui urmăreşte pe exemplarul parazitar, pe politician, pe samsar, pe ziaristul şantajist, pe tînărul sclivisit şi improductiv, aşteptînd totul de la succesele lui dubioase, pe „fantele" despre care proza şi versurile satirice ale lui Vlahuţă se ocupă de atîtea ori folosind un cuvînt acceptat de limba literară, după ce Eminescu îi acordase drepturile de cetate în *Scrisoarea V.* într-un rînd se opreşte în faţa vitrinei fotografului Mandi şi priveşte chipurile pline de vanitate ale bogaţilor vremii : dar îl atrag îndeosebi figurile unor copii care au luat parte, poate, la un bal costumat. Este o exhibare curioasă de fetiţe îmbrăcate ca marchizele, ţînci cu peruci pudrate, „cavaleri medievali, conţi şi Robespierre-i mititei şi speriaţi". „Ce vor deveni aceşti copii răsfăţaţi ?" Scriitorul urmăreşte dezvoltarea lor viitoare, aceea care va da personalul de conducere al ţării. în faţa vitrinei fotografului Mandi se pot învăţa multe lucruri : „Aceste fotografii — scrie Vladuţă — reprezintă o parte destul de accentuată din viaţa pe care o trăim. Plăcerea pe care o căutăm în reminiscenţa şi modele altor veacuri, dorinţa de a ne lăsa parîgoriei îmbrăcînd un port care nu e al nostru şi împrumutînd o iluzie de viaţă străină de noi şi de tot ce este al nostru marchează o adînea melancolie şi o irezistibilă fugă de propria noastră viaţă, o inconştientă abatere de la aspectul trist al unei realităţi din ce în ce mai dezgustătoare."

Vlahuţă a adoptat în mai multe puncte ale scrierilor sale pentru a caracteriza societatea burgheză a timpului său formula maioresciană a „formelor fără fond". Această societate îi apare drept o „mlaştină de convenţii şi de etichete, ridicule în cea mai mare parte ! Ce forme false de viaţă acopăr cu lustrul lor şi cu grimasa lor de veselie tînjirea bolnavă şi colosala tristeţe a timpului." Dezvoltarea formulei amintite este încă mai expresivă în articolul *Spoială şi funcţionarism* : „Trecerea cam pripită a neamului nostru de la o stare înapoiată, aproape barbară, la nişte forme de cultură luate de-a gata — scrie Vlahuţă — această săritură, anormală şi la noroc rîs-

cată, era imposibil să nu lase în organismul nostru social, destul de putred şi fără asta, serînteli grave, vătămări de acele care nu se pot lecui aşa, de la sine, numai cu vremea". Şi mai departe : „începe a se simţi bine că aşa-numitul edificiu social al nostru nu e decît o biată şandrama de scînduri, înjghebată-n pripă şi rea-credinţă".

Puţine alte cuvinte mai drastice s-au rostit în aceeaşi epocă spre critica societăţii burgheze, oricît explicarea adoptării formelor străine în absenţa fondului corespunzător, adică a unei improvizaţii străine de dezvoltarea reală a ţării, pare astăzi imposibilă şi neconvingătoare. Dar ce propune Vlahuţă pentru a remedia răul pe care deşi nu-l explică satisfăcător îl simte puternic şi-l exprimă cu energie ?

Propune mai întîi o altă îndrumare literară. Dan, la care trebuie să facem mereu apel cînd este vorba să cunoaştem ideile şi îndemnurile creatorului său, face proiecte literare : îşi propune să scrie un roman în care să înfăţişeze „toată marea dramă socială care se pregăteşte în întunericul şi mizeria bordeielor unde sufăr cei mai buni şi mai muncitori fraţi ai noştri". Cînd părăseşte Bucureştii şi pleacă la ţară, Dan îşi propune „să scrie pe fiecare an cîte un volum, viaţa celor asupriţi, ticăloşiile oraşelor mari, triumful parveniţilor, toată dezordinea, toate nedreptăţile care se petrec zilnic şi nimeni nu le vede şi nimeni nu le spune".

Aceste proiecte fuseseră şi continuau a fi şi ale lui Vlahuţă. Romanul vieţii rurale, după cel al intelectualului nefericit în mediul său, n-a fost scris ; dar seria volumelor de nuvele şi schiţe, care se constituie de la începutul pînă la sfîrşitul carierei scriitorului, înfăţişează nenumărate instantanee din viaţa satelor, „momente culminante" ale unei întîmplări, după tehnica literară a schiţei pe care o teoretizează într-un loc. Trec pe rînd, prin faţa noastră, ţăranul care primeşte lovitura sălbatică a vătafului cînd cere descurcarea socotelii lui încurcate cu rea-credinţă ; femeia care naşte un făt mort după ce fusese maltratată, la arie, de vechil ; tînărul ţăran care moare de o boală neştiută şi necăutată, în încăperea scundă a bordeiului, alaiuri de fratele mai mic, care scînceşte în copaie ; apoi lunga serie a intelectualilor proveniţi de la sate : pictorul ratat care îşi taie beregata cu gîndul la coliba de unde pornise, tînărul scriitor agonizînd la ţară după ce se refugiase din frămîntarea neprietenoasă a capitalei. Sînt tablouri întregite din cîteva

trăsături, ţinute în lumină scăzută, cu detalii care zugrăvesc mizeria, adeseori în cadrul de natură al iernii duşmănoase.

Idila sărbătorească şi eroică a poeziilor lui Coşbuc îşi găseşte aici complementul ei sumbru,, apăsător, într-o vădită pornire acuzatorie. Este prima datorie pe care şi-o face literatura mişcată de îndemnul de a sluji, de a înălţa condiţia umană a mulţimilor. Dar după ce răul cu o mie de feţe a fost denunţat, ce căi de îndreptare recomandă poetul ?

în *Spoială şi funcţionarism* Vlahuţă scrie : „Cîrpelile nu mai prind, trebuie o refacere de la temelie. Pentru aceasta se cere negreşit o muncă inteligentă, stăruitoare şi onestă". Refacerea de la temelie înseamnă, pentru Vlahuţă, mai întîi formarea unei mentalităţi de muncă, a acelei munci care şi-a găsit deseori în el un teoretician şi un rapsod, apoi punerea sistemului de învăţămînt pe un alt fundament, menit să asigure exemplarul uman productiv în locul „cerşetorilor de slujbe de la uşile ministerelor", dar şi un întreg program de „reforme sociale" pe care, de altfel, nu-l amănunţeşte.

Gîndirea politică a lui Vlahuţă n-a ţinut pasul cu înflăcărarea sa patriotică şi umanitară. El nu şi-a spus cuvîntul în nici una din problemele practice ale politicii discutate în vremea sa. Numai cînd izbucnesc răscoalele ţărăneşti din 1907, propria lui revoltă se organizează într-o compunere viguroasă, una din cele mai valabile ale creaţiei sale poetice, şi această poemă, publicată în *Viaţa românească* chiar în focul evenimentelor, a constituit, prin largul ei răsunet, nu numai un îndemn etic-social, ca atîtea în operele lui Vlahuţă, dar şi o faptă politică. Altfel Vlahuţă rămîne tot timpul un etician, un dispensator al sfatului cuminte, pornit din inima lui umană, şi în desfăşurarea operelor sale meditaţia morală înlocuieşte treptat creaţia nuvelistică şi poetică, mai puţin reprezentată după 1900.

Conducător al revistei *Viaţa,* apoi al *Semănătorului,* mereu prezent în presa literară pînă în ultimii lui ani, cunoaşte mulţi oameni şi primeşte confesiunea lor, uneori în scris. Vlahuţă îşi povesteşte întîlnirile odată cu reacţiile sale în faţa cazului uman întîmpinat, răspunde corespondenţilor săi şi înjghebează astfel o întreagă operă de observator moral şi de duhovnic, care merită a fi studiată pentru a cunoaşte unul din curentele de sensibilitate descătuşate, în mare parte sub influenţa sa,

printre tinerii intelectuali în epoca de după începutul secolului. Față de cazul atîtor tineri din clasele bogate, ruinați și declasați, moralistul deplînge reaua educație primită de aceștia. Unui tînăr mizantrop doritor să se retragă în singurătate, sfătuitorul lui îi opune exemplul acelora care se luptă în mulțime, împlinindu-și datoria. Un copil se simte trist și năpăstuit pentru că sărăcia de acasă l-a împiedicat să aibă, și el, haine noi de Paști, ca atîți alți copii de seama lui. Scriitorul îi răspunde : „Sandule, nici să-ți pese". Hainele singure nu pot asigura fericirea cuiva și nici nu-l ajută să se înalțe pe cel preocupat mereu de înfățișarea lui exterioară. Mai mult bine aduce copilului sărac lecția naturii frumoase și hotărîrile de muncă și rînduială. Prin astfel de hotărîri mulți copii săraci au putut deveni bogați. Mai ales Sandu trebuie să bage de seamă ca nu cumva să se introducă în sufletul lui invidia și ura față de posedanți. Ceea ce interesează este ca tînărul să rămînă un „suflet ales" și „un om de ispravă".

Ce înțelege Vlahuță prin „om de ispravă", în această epocă a scrisului său, este ceva destul de neașteptat pentru cel care cunoaște etapele mai vechi ale dezvoltării sale : un amestec de stoicism în fața durerii și de idealism moral, încrezător că binele poate apărea pe lumea asta numai prin cultivarea sentimentelor frumoase, chiar într-o orînduire care poate rămîne nedreaptă.

Vlahuță publică paginile adresate lui Sandu în volumul *La gura sobei,* 1911, patru ani după ce răscoalele țărănești provocaseră în el reacția unui suflet viril. în acest moment sîntem departe deci de visul unei „lumi mai bune" al lui Dan și al creatorului său. îndreptarea stărilor zugrăvite de el în întreaga-i operă nuvelistică, scriitorul crede că ar putea să o obțină prin predică morală, prin acțiune asupra sufletului individual care s-ar putea înălța și civiliza chiar în sălbăticia cadrului general. Este recomandat mereu patriotismul, iubirea de țară, dar pe acestea nu le mai concepe ca pe sentimente de solidaritate cu întregul său popor în efortul lui de înălțare, ca pe niște atitudini practice și active, orientate spre viitor, ci, mai degrabă, în sens romantic-paseist, ca pe îndemnul de înapoiere spre trecut, unde s-ar afla modelele mereu valabile ale virtuților : „Suflați colbul de pe cronici, cum zice poetul, și faceți să renască virtuțile de atunci în sufletul tinerimei de azi..."

Astfel de îndemnuri au fost mult ascultate. S-a format în primele decenii ale secolului, în unele cercuri legate de fapt de interesele vechilor orînduiri, o stare de opinie și de sensibilitate, făcută din idealism moral călduț și inoperant, dintr-o bunăvoință umană, generală și cam fără obiect, sporită printr-un patriotism conceput ca singura venerație a trecutului : „vlahuțismul" propriu-zis al multor scriitori mai mărunți, al unora dintre învățătorii și profesorii învățămîntului secundar, al cercurilor culturale și al revistelor de cultură sătească, un curent vrednic a fi studiat în documentele minore, unde i se păstrează urmele literare, și despre care se poate spune că mai mult a frînat decît a solicitat progresul social.

Partea aceasta a operei și influenței lui Vlahuță, nu cea mai bună a întregii lui activități, era produsul înclinării omului de a se retrage în sine, al inaptitudinii lui pentru faptă, poate și al melancoliei care a îngînat cu cîntecul ei în surdină toată dezvoltarea de sentimente a poetului. A fost o problemă a lui Vlahuță aceea de a pune de acord acest aspect al firii sale cu ceea ce i se arătase mai înainte ca datorie a scriitorului de a influența procesul social în sensul idealurilor sale.

în 1912, în partea ultimă a carierei lui, Vlahuță publică sub titlul *Politică si literatură,* în volumul *Dreptate,* un schimb de scrisori între el și Caragiale, continuat în culegerea acestuia din urmă, *Abu-Hasan.* Vlahuță enunță problema : Se cuvine oare ca un scriitor să facă politică ? Caragiale, însuflețit de un curaj superior al gîndirii, este de părere că activitatea politică nu e dăunătoare artistului, ba, dimpotrivă, exemplul lui Dante ne-o dovedește. Activitatea politică aduce apoi scriitorului o putință de răspîndire a ideilor pe care ocupația literară singură nu i-o poate asigura. Caragiale ar fi putut adăuga că o astfel de activitate creează și precizează idei noi. Scriitorul să nu rămînă deci departe de „patimile care mișcă lumea și vremea lui".

Vlahuță, mai puțin avîntat în inițiativele gîndirii, nu împărtășește această părere : „Nu — răspunde el — să nu stea *departe,* ci numai *deoparte^* deoparte ca să poată vedea bine și să poată gîndi bine : două lucruri indispensabile unui literat, și pe care, în înghesuiala și vălmășagul luptei, cît îi lumea nu le mai poate avea".

Fina diferențiere de sensuri între „departe" și „deoparte" îl ajută pe Vlahuță să caracterizeze potrivit situația lui în

mijlocul societății contemporane pe care a însoțit-o cu comentariul lui inspirat de sentimente umane şi patriotice, dar faţă de luptele căreia s-a ţinut deoparte pînă la aţipirea lui în idealismul încropit al finalului.

Mai toate temele prozei lui Vlahuţă se regăsesc si în poezia lui. Scriitorul a depus aceeaşi mărturie asupra timpului, în proză şi în versuri. Găsim în acestea din urmă aceleaşi atitudini ale poetului în lupta cu societatea, acelaşi sarcasm faţă de întruchipările ei, acelaşi idealism moral propovăduitor, mărturia aceloraşi decepţii din care îl trezesc hotărîri noi de viaţă şi luptă, aceleaşi iubiri în care poetul apare ca victima sentimentului său, aceleaşi tablouri ale vieţii de la ţară. Dacă există un astfel de paralelism între versurile şi proza lui Vlahuţă, lucrul se explică prin faptul că aceasta din urmă era ea însăşi străbătută de un curent liric de netăgăduit. Metodele mai noi ale realismului nu se stabiliseră încă, şi, ca urmare, deşi proza narativă a lui Vlahuţă este susţinută de observaţia societăţii, povestitorul nu se opreşte a introduce în expunerea sa mărturia sentimentelor şi aprecierilor sale.

Lirismul este deci implicit în toată proza lui Vlahuţă, ca şi în a lui Delavrancea, şi poetul n-avea decît să-l extragă de acolo pentru a-l turna în alte forme ale dicţiunii. Aceste forme sînt însă mult îndatorate poeziei înaintaşe a lui Eminescu. Sugestia sub care alunecă o întreagă generaţie după ce un mare poet îşi spune cuvîntul l-a stăpînit şi pe Vlahuţă. Acesta scrie deci cîntece de dragoste, meditaţii filozofice şi satire, ca şi înaintaşul său. Formele prozodice, vocabularul, ba chiar unele amănunte ale expresiei, înlănţuiri tipice de cuvinte, ca „farmec dureros", „pierdere eternă", „haos de privelişti" etc, moduri de construire a rimei, de pildă substantivul asociat cu pronumele sau verbul prescurtat (d. p., *sfintei — înainte-i, gîndul — aruncîndu-l, luminei — cine-i, Putnii — scut ni-i* etc.) apar deopotrivă la maestru şi la discipol.

Este un mare poet acela care, aducînd un conţinut original, introduce şi un sunet nou în limbă, un timbru atît de personal şi caracteristic încît chiar atunci cînd îl scoatem din context ghicim îndată întregul şi pe autorul lui. Eminescu a fost un mare poet; Vlahuţă este un poet al şcolii lui. Cînd citim versuri precum :

Tot alte vremi s-au aşternut
Din ce în ce mai rar,

Icoane şterse din trecut
încet şi trist răsar.

lată droaia de nevolnici, straşnici stih uit ori,
Literaţi ce pentr-o odă bagă muzele-n fiori,
Cîntăreţi, lihniţi de pompe şi de sărbători solemne,
Cari ţin, cu tot prilejul, să s-arate, să se-nsemne.

Ce dor trebuie să te cuprindă
De dragostile din poveşti,
Cînd te priveşti toată-n oglindă,
Şi vezi cît de frumoasă eşti /...

cînd citim astfel de versuri ascultăm neapărat muzica lui Eminescu, acea muzică nemaiauzită pînă la el în poezia românească şi care a descătuşat în sensibilitatea vremii o mare tulburare, notată de mulţi şi, printre cei dintîi, de Vlahuţă însuşi.

în cadrul acestei sonorităţi eminesciene, invenţia lingvistică a lui Vlahuţă este însă mai puţin bogată decît a maestrului său. Găsesc în *Dan* această curioasă spovedanie a eroului asupra greutăţilor întîmpinate de el ca poet : „îi lipsea — vedea el bine — acea fluiditate de gînduri ce par a-şi nimeri dintr-o dată forma proprie... cuvîntul predestinat, fix şi etern ca un adevăr". Nu este exclus ca această mărturisire a lui Dan să fie puţin şi aceea a autorului. Poetul recurge adeseori la epitetul consacrat, la metafora curentă, şi astfel, învăluită în prestigiile muzicii eminesciene, limba lui pare mai puţin variată.

Îmi amintesc că pe cînd lucra la *Dicţionarul limbii române,* regretatul profesor I. A. Candrea îmi spunea că, după constatările lui, limba lui Vlahuţă este una dintre cele mai bune printre cele ale contemporanilor, una din cele mai sigure pentru atestările de sensuri căutate de el. Dar poate că tocmai această siguranţă şi precizie în mînuirea instrumentului obştesc al limbii, această virtute a corectitudinii a stat de-a curmezişul derivărilor semantice prin care marii poeţi ajung la inovaţiile lor metaforice surprinzătoare şi îmbogăţesc limba.

Reflecţiile acestea se impun cititorului poeziei lui Vlahuţă mai mult decît celui al prozei lui narative şi al paginilor lui de gînditor şi moralist. în nuvelele şi schiţele lui întîmpinăm notaţia foarte fidelă a limbii vorbite, uneori cu particularităţi ale graiului moldovenesc, şi acest procedeu literar a netezit

calea multora dintre povestitorii realişti veniţi după el. Nu-i lipsea lui Vlahuţă nici darul de a nota impresiile^văzului şi ale auzului. Sînt între paginile lui unele, ca de pildă acelea în care descrie o vatră de foc, în *La gura sobei,* sau în care descrie toaca la Agapia, în însemnările zilnice făcute^în timpul unor zile de vacanţă petrecute acolo, care ilustrează bine darul evocator al poetului. Acest dar l-a dezvoltat el în opere descriptive mai întinse, cum este *România pitorească* şi *Pictorul Grigorescu,* nutrite de observaţia foarte^atentă a peisajului românesc şi a operei celui care a fost pictorul de geniu al cadrului nostru natural şi al oamenilor lui. Un colţ din natură văzut de Vlahuţă se impregnează de sentimentul lui, absoarbe în el bogatele asociaţii puse la^dispoziţia lui de aprinsa-i iubire de ţară ; sentimentul naturii a fost pentru el o formă a legăturii cu pămîntul şi cu trecutul, o manifestare a afectului care l-a urmărit mai statornic pe poet şi căruia-i datorim unul din îndemnurile preţioase desprinse din opera lui.

Vlahuţă a fost un foarte îndemînatic scriitor de^idei. Natură reflexivă şi cultivată, dispunînd de un număr de idei mai mare decît al multora dintre contemporanii lui, expjesia gîndirii i-a reuşit foarte bine. Această expresie ne arată nu un gînditor abstract, ci unul pentru care legăturile de gînduri sînt evenimente adînc simţite ale subiectivităţii sale, idei în adevăr trăite. De aici provine verva scriitorului, articulaţia firească a demonstraţiei sale, toată înmlădierea discursului, obţinută prin împerecherea fericită a cuvîntului abstract, împrumutat vocabularului filozofic sau ştiinţific, cu expresia^familiară şi cuvîntul uzual. Din cînd în cînd expresia cugetării se opreşte ca într-o scăpărare de fulger şi se concentrează într-una din acele maxime pe care le-a numit el însuşi, cu modestia-i cunoscută, *FărmătUri* — publicate în volumul *Din goana vieţii* şi sporite prin alte extrase din opera scriitorului în mica culegere *Gînduri,* din 1927, o culegere susceptibilă de a fi extinsă pentru a da cititorului de azi un breviar de înţelepciune şi bunătate.

Concizia şi incisivitatea *Fărmăturilor* ilustrează o latură preţioasă a talentului lui Vlahuţă, şi notaţiile apărute sub condeiul lui, în acele momente de potenţare a gîndirii, îl zugrăvesc atît de bine încît nu pot rezista ispitei de a reproduce pe unele din ele : „Norocul e o întîmplare, fericirea o vocaţie" ; „Jertfele oamenilor sînt florile care se aruncă în calea dreptăţii" ; „Fericirea adevărată n-o are, nu poate s-o aibă decît acela care o dă... Şi ca s-o dai nu e nevoie s-o ai ; iar ca s-o ai^ trebuie să-ncepi prin a o da" ; „Nimeni n-a iubit ca mine, nimeni n-a suferit cît am suferit eu... toţi zicem aşa. Şi toţi avem dreptate" ; „Ia seama, tu care te crezi puternic pentru că ştii să te ascunzi. Are să vie o vreme cînd ai să te cauţi şi n-ai să tejmai găseşti" ; „Adevărul aşteaptă. Numai minciuna este grăbită" ; „Adevărata măsură după care se judecă orice putere : cît bine a adus pe lume, nu cît zgomot a făcut", şi altele multe. Este Vlahuţă întreg în aceste scăpărări de gînduri, cu pătrunderea minţii lui concentrate, cu mila lui de oameni, cu discreţia firii lui, cu credinţa lui în bine şi în dreptate.

Aşa ajipărut Vlahuţă generaţiei noastre şi ne simţim îndatorat^ să-i transmitem imaginea celor mai tineri decît noi. într-o zi, după sfîrşitul primului război mondial, am fost primit de Vlahuţă în modesta lui locuinţă din strada Visarion. Am rămas uimit de^înfăţişarea obosită a omului încovoiat, cufaţajidînc brăzdată, cu şuviţa de păr alunecată peste fruntea chinuită, pana corbului lui Edgar Poe, aşezată pe creştetul poetului, din neuitatul portret consacrat lui de N. Iorga. Ne-a vorbit de Caragiale, de Delavrancea, de Grigorescu, căci era un entuziast prieten, fericit să recunoască meritul altora şi să se aşeze niai prejos de ei; apoi a adresat cuvinte binevoitoare tinerilor care-l înconjurau, bucuros să recunoască în fiecare un semn, oricît de modest, al făgăduinţelor lui. Mi-a apărut atunci un om blînd, măsurat la vorbă, dar prietenos, şi această întîlnire urmată de puţine altele pînă la dispariţia lui, curînd după aceea, a jntregit, pentru mine, chipul scriitorului şi al omului cules pînă atunci numai din cărţile lui.

A fost o personalitate morală aleasă, un om de mare omenie. Cuvîntul acesta, folosit adeseori şi cu mare plăcere de el, i se părea şi foarte^semnificativ pentru firea poporului român, care n-a trebuit să recurgă la o vocabulă străină pentru a desemna calitatea morală cea mai înaltă, aceea care realizează finalitatea speciei noastre. Ridicat cu mare greutate din condiţii modeste, luptînd pentru a învăţa şi a se întreţine, om din mulţimile umile, a păstrat totdeauna modestia şi cumpătarea din veacuri a obîrşiilor sale. A cerut puţin vieţii şi a obţinut puţin. Cînd, în 1916, năvălitorul se îndrepta asupra capitalei ţării, şi-a^strîns lucrurile în carul cu boi, ca strămoşii, şi a plecat în bejenie. N-a vrut să fie nimic în ţara

care încărca cu cinstiri şi averi pe atîţi nechemaţi şi pe atîţi aventurieri. A dispreţuit onorurile, ba le-a şi refuzat atunci cînd i s-au oferit tîrziu şi cînd melancolia lui nu mai putea fi consolată.

A vrut să fie numai scriitor, şi a fost unul din cei mai de seamă în generaţia chemată la viaţa spiritului de Eminescu şi care a primit puternica întipărire a acestuia. A fost deci un scriitor ridicat din mulţimile săteşti, rămas credincios acestora şi dornic să le ajute. A înfăţişat cu adevăr soarta oamenilor din preajma leagănului lui, şi într-o vreme cînd lupta era atît de grea a fost un glas al revendicării populare, în răscoală faţă de viţiile şi diformităţile clasei exploatatorilor. A contribuit astfel în mare măsură la formarea unei stări de opinie, folositoare celor chemaţi să ducă lupta mai departe, cu o energie pe care el n-a avut-o.

începuturile lui, marcate de influenţa socialismului, nu le-a urmat o desfăşurare consecventă de gînduri şi nici o maturitate făptuitoare. Oboseala a apărut relativ devreme în viaţa şi opera lui Vlahuţă. Odată ou diminuarea mesajului social al creaţiei sale s-au împuţinat şi puterile care o susţineau mai înainte. Opera lui narativă şi lirică se istoveşte mai înainte ca scriitorul să fi împlinit cincizeci de ani. Spre sfîrşitul carierei sale, nu prea lungi, ideile sale au evoluat spre un moralism cam vag, destul de confortabil pentru împilarea netulburată de predica frumoaselor sentimente şi a bunelor intenţii resemnate.

Trebuie să recunoaştem însă că dacă cetăţeanul a ostenit la un moment dat în Vlahuţă, omul a rămas mereu treaz şi credincios menirii sale morale. Şi dacă idealurile şi luptele cetăţeneşti îşi trag puterea lor din depozitele morale ale umanităţii, dacă aşezările mai drepte ale republicii nu urmăresc altceva decît să conducă pe oameni către ţinta menirii lor, adică spre dreptate, spre libertate şi spre demnitate, se cuvine să rămînem recunoscători şi să păstrăm în veneraţia noastră pe artiştii rămaşi de-a pururi credincioşi omului. Vlahuţă a păstrat această credinţă. Vremurile noi, pe care el le-a chemat cîndva, cinstesc deci în artistul cumpănit şi exact pe unul din clasicii literaturii noastre şi înmulţesc în mîinile tineretului cărţile sale, nutrite dintr-o substanţă umană şi morală atît de preţioasă.

195 8

A D D E N D A

*

O ALTĂ CULEGERE ALECSANDRI..

Vina îrnbătrînirii aşa de timpurii a poeziei lui Alecsandri nu revine numai poetului. E drept că marea concurenţă Eminescu şi întreaga orientare intelectualistă a poeziei de mai tîrziu au aruncat într-o periferie de indiferenţă producţia bardului de la Mirceşti. E în alcătuirea sa lipsa osaturii de idei, o emotivitate fără rădăcini adînci şi prin urmare fără ecou îndepărtat, care a adus înstrăinarea. Lovitura cea mai mare i-a dat-o însă generaţia noastră care, prin preferinţele ei individualiste, nu putea să guste o poezie prin excelenţă socială, şi ca urmare adeseori convenţională.

Vina însă nu e numai a sa şi nu trebuie căutată numai aici. Destinul unui poet nu e lucrarea singură a voinţei sale perfecte şi integrale : public şi editor îşi adaugă exponentul lor dînd ibrînci destinului pe pante nevoite. Aşa se face că publicul şi editorii, contemporani ai poetului, au cules după gustul şi priceperea vremii un mănunchi lăsat moştenire generaţiilor. Florile plăpînde, cu urnirea timpului, s-au veştejit; iar de atunci, nici o sforţare serioasă de a primeni materialul nu s-a produs. Să cerem publicului de a se întoarce către paginile multe şi rîndurile dese ale poetului, cînd n-au făcut-o criticii şi n-au încercat să-i trezească un proaspăt interes ?

S-ar putea face totuşi o altă culegere, şi atunci un alt Alecsandri — deosebit de cîntăreţul oficial al războiului de la 77, amantul libertin şi adeseori numai spectatorul superficial al naturii, cunoscut din cărţile de şcoală, vulgarizat la festivităţi şi prin gazete — s-ar desprinde.

Vom fi miraţi atunci de a găsi un Alecsandri proaspăt, robust şi realistic. Deschid ediţia „Minervei" la p. 230. Găsesc poema *Ghioaga lui Briar.* Versuri naive vor fi şi aici, dar gîndurile noi, imagini şi descrieri trupeşe abundă — şi peste tot savoarea vieţii prinsă la izvor. E una din cele mai frumoase şi totuşi, după cît ştiu, nici o culegere n-a înregistrat-o.

Briar e un păstor de bivoli, un bivolar. O fiinţă aspră şi primitivă

Ce nu văzuse încă nici sate, nici oraşe.

O singură însoţitoare are în pustietăţi : o ghioagă cu felii oţelite, jupuită de coajă, uscată prin foc. Ştiu bivolii de ea şi o cunosc şi lupii ce se apropie noaptea :

Şi-n poalele pădurii, sub crînguri tupilaţi
Privesc duios *la bivoli ce-n iarbă sunt culcaţi.*

Dar Briar urmează o viaţă fără întîmplări. Ziua întreagă stă trîntit în iarbă cu mîinile sub cap făcute cruce şi

cu pletele mitoase în iarbă încîlcite

stă şi priveşte

pe deasupra-i cum trec necontenit,
Nori lungi şi vulturi ageri în zbor neobosit.
Şi mintea lui furată de-a cerului mişcare
Se pierde-n aiurare, plutind sub bolta mare,
Se duce prin lumină, săltînd din nor în nor,
Se prinde de aripa ce zboară mai Uşor,
Iar noaptea rătăceşte afund din stele-n stele.

Dar cum stătea aşa văzu „o minune zburînd pe sub lumină". Şi după pregătirea aceasta de vis şi iluzoriu, imediat descripţia realistică :

o fată alungată de-un bivol cu ochi crunţi.

Era domniţa, fiica lui Dragoş, care venea călare, scăpată din robia tătarilor. Un bivol o urmărea :

Răgind, mişcînd din coarne, plecîndu-şi fruntea largă.
Cercînd pe cal din fugă să-l prindă şi să-l spargă.

Briar o scapă ; fata mulţumeşte destul de romantic şi convenţional : „Voinice ! să ai parte în viaţă de iubire !" şi apoi pleacă. — Dar lui Briar îi stăruie în amintire. Se duce mereu

cu mintea la „visul ce pare c-a visat". Se luptă cu gîndurile, cu simţirea, cu — şi aici Alecsandri găseşte o expresie nouă şi fericită, ceva de o savoare eminesciană — se luptă cu „mirarea vie a gîndurilor sale". Apoi sufletul cedează retrospectiv şi melancolic :

El suferă de-o taină şi-i place-a suferi.

Totul de un adevăr şi o justeţe remarcabilă. La punctul acesta însă construcţia ia o dezvoltare romantică. Clasicul acesta nu s-a putut sustrage totdeauna modei şi a devenit adeseori romantic. Tot ce e hibrid şi sună fals în producţia sa e efectul — aş spune — al unei *voinţe de romantism...* îl vedem astfel naufragiind cînd cu energia sa mediocră vrea să dezlănţuie apostrofe furtunoase, sau cînd cu puterile modeste ale fanteziei sale încearcă să creeze situaţii extraordinare... E o^ sforţare care răzbeşte uşor în vidul unei simţiri puţin cuprinzătoare în această direcţie. Romantic, prin urmare, eroul lui Alecsandri umflă pasiunea sa pînă la demenţă. I se pare că îşi vede iubita lunecînd printre stele :

„Ah... ea-i" — strigă sărmanul şi braţele întinde.

O cunoaşte ; jrăluca^aleargă... încalecă un bivol şi o urmăreşte încă... pînă ce dă într-o prăpastie. Ghioaga devine o punte de stejar azvîrlită peste abis.

Astfel, poema nu sfîrşeşte fericit; dar chiar în partea finală sînt versuri reuşite. S-ar putea cita fuga lui Briar urmărit de lupi şi afundarea lor în noapte. Ea ne dă însă dovadă despre unele însuşiri ale lui Alecsandri puţin cunoscute. O observaţie incisivă, simţul sănătos al misterului, gustul primitivismului... Acelaşi care în *Răzbunarea lui Statu-Palmă* a produs accentul homeric :

Urieşii, stînd pe coate, au trîntit un hohot mare
Cît s-au răsturnat pămîntul într-o lungă depărtare.

însuşirile acestea simple şi fireşti, dacă n-ar fi fost ispita unui patriotism suficient, ar fi putut produce o poezie şi ele o altă eticitate umană. îmi place, pentru nu ştiu ce răsunet franc şi omenesc, strofa pe care Alecsandri a improvizat-o la Forcalquîer („cu ocaziunea punerei celei întîi pietre a unui viaduct") :

Te-nalță, viaduce, s-aduni în acest loc
Din patru părți a lumei averi, lumini, noroc,
Şi-a tale nalte arcuri întindă-se departe
Să întrunească frații ce soarta-ncă desparte...

Pe baza unei asemenea înțelegeri — un Alecsandri simplu, primitiv, uman — s-ar putea culege un nou material, şi impresiunea s-ar putea renova...

Căci Alecsandri e cel mai apropiat de popor între poeţii noştri ; naivitatea şi felul direct al exprimării^sale îl apropie mult de inspirația cîntărețului anonim. El a făcut să tremure struna duioasă, melopeică şi pasivă. Aceasta mai ales cînd lira populară e împrumutată subiectelor culte. Există însă şi un alt *fel* popular. E felul aspru, viguros şi epic. Trebuie să-1 descoperim pe unde se află. E cel mai bun.

Se părea că struna aceasta ar fi trebuit să-i revie exclusiv lui Coşbuc; dar şi Coşbuc s-a menținut mai ales în idilă.

1920

MOŞTENIREA LUI ODOBESCU

A fost un muntean, un om al generaţiei de la 1848. A spus-o el însuşi de mai multe ori. Pentru că prin limita finală a vieții lui s-a apropiat mai mult de noi şi pentru că a înmulțit mărturiile despre sine — cunoaştem mai bine, prin el, cum vor fi fost oamenii care au pregătit şi au săvîrşit în Muntenia revoluția de la 1848.

Prin bunicul din partea mamei, prin doctorul Constantin Caracas, descindea din una din cele mai vechi familii de intelectuali români. Prin colonelul Odobescu, tatăl lui, cunoscuse bine oamenii şi împrejurările revoluției. A mai apucat domniile regulamentare. Copilăria lui s-a desfăşurat sub domnia lui Alexandru Ghica. în aceeaşi vreme se înființează „Societatea filarmonică". Are loc complotul împotriva domnitorului, care se termină cu trimiterea răsculaţilor la Mărgineni. Se anunţă dezrobirea ţăranilor. început de reînviere, cînd se pune la cale noua aşezare a ţării ! între 1845 şi 1847, Bălcescu şi Laurian scot cele cinci volume ale *Magazinului istoric pentru Dacia.* Nu ştim dacă 1-a cunoscut atunci pe Bălcescu, dar este aproape sigur că l-a văzut în 1851, la Paris, înconjurat de cercul studenților români, şi cred că a asistat la conferința despre *Mişcarea românilor în Ardeal.* La Paris, tînărul, care nu împlinise douăzeci de ani, este căutat de C A . Rosetti, care vrea să-i încredințeze misiuni conspirative. Primeşte într-un rînd vizita junelui profesor ieşean Nicolae Ionescu, şi, în plimbările lor, se opresc şi întîrzie uneori lîngă soclul statuii lui Spartacus, pe aleile grădinilor Luxemburgului.

Țara era mică, lipsită de independență, bucurîndu-se abia de un început de cultură modernă. Norii fanariotismului se tîrau încă leneşi, aproape de pămînt. în copilăria lui Odobescu mai existau boieri cu işlic şi anteriu, săltați de^subsuori de către slujitorii lor, învîrtind mătăniile sau desfătîndu-se cu ciubuc şi cafea, în fundul grădinilor, sub marii nuci cu aromă amăruie. Ogoarele erau lucrate cu plugul de lemn. Țărănimea locuia în bordeie săpate în pătmînt. Cum să urneşti țara înapoiată şi s-o faci să înainteze către libertate, către rînduieli mai departe, spre mai multă demnitate a omului ? Șirul oamenilor luminați din acea vreme a avut de dat o luptă grea.

Odobescu le-a văzut strădaniile şi, fiindcă a înțeles ce lucru de seamă doreau ei să facă, s-a legat adînc în sufletul său de năzuințele lor şi le-a rămas credincios.

Acest om cu o structură mai mult intelectuală decît sentimentală, mai mult curios decît pasionat, mai mult zîmbitor decît înduioşat, mai mult senzual decît entuziast, a cunoscut totuşi o singură pasiune şi o singură formă a înduioşării şi entuziasmului : aceea pe care i-o provocau țara lui şi străduințele ei de a se înălța către libertate şi dreptate. A reprezentat, deci, tipul moral al paşoptistului, cu tot ce întrunea acesta ca patriotism vibrant, ca dorință de însuşire a formelor mai înalte ale culturii, ca aspirație către libertatea națională şi socială, acea „divină justiție" pe care o văzuse, cum a spus el însuşi odată, „înlăcrămată, oropsită, pribeagă şi îngrozită".

Linia vieții lui n-a fost, în această privință, niciodată întreruptă. A putut fi uneori mai puțin activ în urmărirea idealurilor tinereții sale, dar nu le-a trădat niciodată. Tînăr, abia de şaptesprezece ani, cere în articolul *Muncitorul român,* publicat în *Junimea română,* ziarul studenților români din Paris, restituirea pămînturilor acelora care-l muncesc. „Negreşit, muncitorul e stîlpul României î — exclamă Odobescu. De la dînsul învățăm a ne iubi patria ! Fiind în raport necontenit cu pămîntul țării noastre, el ştie a-l iubi şi cinsti... şi cu toate acestea, acel pămînt nu e al lui ! Este al ciocoiului care i-l dă şi i-l ia după voința-i." Urmează profeția : „Peste puțin pămîntul va fi înapoiat muncitorului prin iubirea şi îngrijirea căruia pustiile se vor schimba în holde nalte şi bogate".

în 1852 scrie o *Odă României,* şi cînd, în 1855, se înapoiază în țară, pe Dunăre, inima lui bate mai tare. Dincolo de țărmurile fluviului ghiceşte cîmpia Bărăganului cu movilele rămase din vechime. „Te iubesc, țărm părintesc", strigă poetul. El mărturiseşte „nestinsul amor ce uneşte al nostru suflet de pămîntul trecător". Poezia, cu tot ceea ce datoreşte debitului poetic al lui Alecsandri, are totuşi mişcare şi adevăr.

Ce febră de activitate îl cuprinde pentru a cunoaşte pămîntul țării şi vechile lui monumente ! Călătoreşte cu trăsura, călare, pe jos. Este unul din primii alpinişti. Urcă munții şi priveşte de acolo cum covorul țării se rostogoleşte pînă la Dunăre. Străbate ținuturile Argeşului, cercetează mănăstirile olteneşti, împinge călătoria sa pînă în părțile Sibiului. La Bistrița descoperă *Psaltirea* lui Coresi. Copiază pisanii şi citeşte documente vechi. în preajma Bucureştilor, la Snagov, precizează data întemeierii mănăstirii. Instituie întinse anchete arheologice şi stabileşte, cu mai multă pregătire ştiințifică decît Papazoglu sau Bolliac, conspectul arheologic al țării. „Tezaurul de la Pietroasa", descoperit încă din 1837, rămăsese nestudiat, îl cercetează de-a lungul întregii lui vieți şi îi consacră ultima lui lucrare. Notează vechi tradiții şi culege poezii populare. Este unul din primii folclorişti cu preocupări savante. Studiază cel dintiî *Istoria otomanicească* a lui Ienăchiță Văcărescu. începe să publice manuscrisul din secolul al XVII-lea al lui Udrişte Năsturel, cuprinzînd traducerea din slavoneşte a lui *Varlaam şi loasaf.*

Dintre scriitorii români, înclinația lui se opreşte cu mai multă dragoste şi mai mult interes în fața acelora care corespundeau mai bine idealului său patriotic şi popular : în fața lui Cîrlova, Alecsandri, Ispirescu. îl cunoscuse pe veselul şi^ mintosul Nicolae Filimon şi, înțelegînd însemnătatea *Ciocoilor vechi şi noi,* îi publică în revista lui, în *Revista română.* Statornicia în admirația pentru Bălcescu face din el editorul uneia din cele mai însemnate scrieri ale acestuia : *Istoria românilor sub Mihai-vodă Viteazul.*

Studiile de istorie^ şi arheologie națională, de filologie, folclor şi istorie literară ies mult îmbogățite din activitatea lui Odobescu. O nouă luptă trebuia dată împotriva latinismului. La Academie el declară că „odată cu viața n-aş voi ca limba dicționarului d-lor Laurian şi Massim să devină limba succesorilor noştri". Cînd istoveşte argumentele ştiințifice îşi asociază umorul public, şi cititorii rîd, în adevăr, cînd află din lista de bucate a prînzului oferit de Odobescu colegilor săi

latinişti .de la Academie că oaspeţii au imincat „nielunine rubre cu faroimine de minutale", adică : pătlăgele roşii cu tocătură de măruntaie.

Dorea o artă care să exprime „instinctul artistic al^poporului". A aplicat programul *Daciei literare* a lui Kogălniceanu la problema artelor plastice. Uimitoarele perspective din *Viitorul artelor în România,* conferinţă ţinută la Paris încă din 1853, completat cu disertaţia : *Artele în România în periodul preistoric,* din 1872, îşi păstrează încă^toată actualitatea. A urmărit de aproape mişcarea artistică, a prezentat arta populară românească la Expoziţia universală din Paris la 1867, a proiectat mari lucrări arhitectonice, un palat al culturii, rămas nerealizat, şi a recunoscut pe Grigoresou.

In arta literară a realizat programul său prin nuvelele lui istorice : *Mihnea cel Rău* şi *Doamna Chiajna* — scene din epoca feudalităţii româneşti, sprijinite de toată ştiinţa lui de istoric şi arheolog, unde, printre făpturile crunţilor tirani, se aud lanţurile iobagilor în beciurile armaşului Dracea din Măneşti, şi a evocat ascunderea ţării îndoliate în drumul cumplitei Doamne Chiajna»

La 1863 a fost ministru al şcolilor, şi în această calitate l-a adus pe Hasdeu la Arhivele statului şi a trimis o comisie să inspecteze locul îngropării lui Bălcescu la Palermo. S-a dezgustat repede de politica militantă a vremii, dar din cînd în cînd şi-a spus cuvîntul în treburile de politică şi de organizare a statului.

A recomandat studiul limbii şi al istoriei naţionale, ca şi învăţămîntul ştiinţelor. în 1865, printre cei dintîi, a cerut ca alături de gimnaziul umanistic să se înfiinţeze şcoli reale, cu pronunţat caracter practic : şcoli de agricultură cu ferme model, de industrie şi de comerţ. A cerut înfiinţarea unor institute de credit la dispoziţia micului cultivator al pămîntului. Şi în 1877, cînd sosise momentul independenţei, faţă de şovăirea politicienilor, în rîndul cărora se vîntura ideea neutralităţii în conflictul ruso-turc, cere alăturarea de Rusia şi cucerirea neatîrnării cu arma în mînă.

Şi astfel, în timp ce atîţi din oamenii care apucaseră vremile de la 1848 au devenit politicienii de mai tîrziu, au agonisit averi şi şi-au rezervat locurile de frunte la banchetul democraţiei liberale, Odobescu a rămas independent şi sărac. Bălcescu ar fi îmbătrînit în acelaşi fel. Scrisorile lui Odobescu^către soţia lui, către Saşa, sînt pline de expresia îngrijorării pentru termenul chiriei apropiate, pentru lemnele de iarnă care trebuie cumpărate. S-a putut întîmpla ca socotelile lui să nu fi fost prea prevăzătoare, ca banii să-i fi alunecat cu uşurinţă din mîna care nu-i strîngea cu avariţie.

Un contemporan, diplomatul Bengesou, autorul bibliografiei voltairiene, ni-l evocă, în *Amintirile* sale, pe acela care fusese odată şeful său la Legaţia română din Paris, cumpărînd costisitoare foliante pentru plăcerea de a stabili sau controla un mic detaliu de erudiţie. Ce a devenit bogata bibliotecă a lui Odobescu ? Acum vreo zece ani am văzut încă într-una din sălile fostului Seminar pedagogic universitar preţioasa colecţie de cărţi de artă, de dicţionare, de texte clasice. Dar în timp ce întîrziam în sala care adăpostea părţi ale bibliotecii lui Odobescu am simţit aproape pe omul cu gusturi de erudit^ harnica albină umanistă culegînd din zeci, din sute, din mii de volume. Cine citeşte *Istoria arheologiei* din 1877, pe care W. Deona o citează printre cele dintîi ale specialităţii, bagă de^ seamă că puţine sînt învăţatele izvoare pe care Odobescu ^să nu le fi cunoscut din frecventarea lor directă. Ca la toţi^ marii umanişti, ştiinţa izvoarelor şi practica manuscriselor şj a vechilor tipărituri erau pentru Odobescu o formă a desfătării. Aşa a fost pentru toată lunga serie a învăţaţilor de la Petraroaja Anatole France. Cine nu-şi poate reprezenta natura senzuală a umanistului nu-i poate pricepe firea.

Scriitorul nostru era un iubitor al vieţii, se bucura de umbra căruţei la Dor-Mărunt. îl încîntau poeziile populare şi asculta cu atenţie, notîndu-le, vechile balade pe care le mai ştiau lăutarii ţigani ai Olteniei ; fremăta la povestea călăuzei lui în munţi şi se înconjura cu reproducerile tuturor operelor ele seamă ale clasicismului şi ale Renaşterii.

Erudiţia era o altă formă a curiozităţii lui multiple şi senzuale. într-o zi a concent at toate izvoarele din care ţîşnea desfătarea pentru el şi arătîndu-se în tot adevărul firii lui. iubitoarele plăcere, de ştiinţă şi de viaţă populară, a compus opera lui^ cea mai reprezentativă, capodopera lui: *Pseudo-Kyneghetikos.*

Pe vremuri se auzea în şcoli că Odobescu este cel mai de seamă stilist al literaturii noastre. Un profesor ne povesteşte că elevilor lui de la Şcoala normală superioară, care-l întrebaseră cum şi-a format stilul, Odobescu le-a deschis un

f

dulap arătîndu-le manuscrisele multelor traduceri din clasici, în care îşi făurise meşteşugul scriitoricesc.

Odobescu a tradus, în adevăr, din Homer, din Horaţiu, din Herondas din Kos. Stilul lui s-a nutrit din substanţa clasicilor. Dar ce înseamnă : cel mai de seamă stilist ? Creangă, Caragiale, Sadoveanu sînt stilişti tot atît de desăvîrşiţi, fiecare după felul propriu al comunicării lui. Al lui Odobescu se desfăşoară în largile cadenţe domoale ale omului bucuros să povestească şi să descrie. Bogatele perioade arborescente ale lui Odobescu nu sînt atît oratorice, ca la Bălcescu, ci mai mult descriptive şi narative. Puţine sînt expunerile acestui scriitor care să nu poposească, în cele din urmă, într-o povestire, dar mai ales într-un tablou al naturii sau al unei opere de artă.

Arta scriitoricească a lui Odobescu n-a rămas fără descendenţi. Mi se pare că Hogaş a profitat din exemplul *lui.* Cred că şi Matei Caragiale ; poate şi alţii. Dar moştenirea cea mai de preţ a lui Odobescu rămîne figura lui întreagă, în care atîţi dintre cititorii şi scriitorii zilelor noastre recunosc pe unul din înaintaşii lor cei imai iubiţi.

1954

ÎN JURUL PEISAJULUI EMINESCIAN

Guido Manacorda, subtilul poet şi gînditor italian, a concretizat odată în două simboluri felurite deosebirea dintre cultura clasică a Sudului şi aceea a Nordului romantic. Templul şi Pădurea sînt, pentru Manacorda, cele două înfăţişări care pot evoca mai bine contrastul dintre sufletul care a creat, cu pietate pentru zeii cetăţii, civilizaţia înflorită în jurul Mediteranei, şi celălalt suflet aspirînd de-a pururi către farmecul şi energia reparatoare a naturii, adorată cu o frenezie pe care meridionalii n-au resimţit-o niciodată în acelaşi fel. S-ar părea că cele două simboluri sînt incomensurabile, ca unele care aparţin unor domenii între care s-au introdus, pentru a le separa radical, fiinţa şi fapta omului. Cine a călătorit însă în sud, în Grecia şi Italia, a simţit desigur cum vestigiile vechilor temple păgîne se încorporează atît de adînc în natură, fuzionează atît de intim cu arida stîncă pe care se ridică şi cu marea strălucire a atmosferei în care masele lor ordonate se spiritualizează, încît templul devine propriu-zis un element cu solide aderenţe la firea peisajului local. Natura şi opera omului nu apar aci în relaţie de contrast, ci în acea armonie firească şi simplă care pentru omul modern alcătuieşte motivul principal al nostalgiei cu care priveşte către lumea veche.

Distincţia dintre templu şi pădure alcătuieşte o dualitate folositoare acelora care vor să capete lumini cu privire la tipul căruia figura reprezentativă a unei culturi îi aparţine. Ne putem întreba, de pildă, dacă un mare poet este un închi-

nător al templului sau al pădurii, al faptei constructive a omului sau al imensității singuratice a firii.

Ne-am pus această întrebare şi în ce-l priveşte pe Eminescu, şi numeroasele amintiri care au apărut cu spontaneitate n-au amînat prea mult răspunsul. Poezia lui Eminescu este plină de freamătul pădurii, de şoapta apelor care o străbat, de magia lacului deschis în mijlocul lui, de cîntecul păsărilor care i se adăpostesc în ramuri. Trebuie să spunem că pădurea nu este singurul tip de peisaj care apare în poezia lui Eminescu. Pădurea însă o domină. Este aci o nouă împrejurare care îl ţine puternic legat pe poetul nostru de romantismul european, a cărui origină şi al cărei loc de înflorire nu pot fi despărțite de centrul păduros al Europei.

A existat, desigur, şi un romantism care a călătorit în sud, al lui Hugo în *Orientalele* sale, sau al lui Musset, poet al Italiei şi al Spaniei. Marile centre de formaţie şi de difuziune ale romantismului continental au apărut însă în peisajul de păduri care începe de la poalele Alpilor *şi se întinde pînă la limita joaselor şesuri bătute de valurile mărilor din nord. Acestei regiuni îi aparţin mai toate marile centre romantice : Tiibingen, Heidelberg, Jena. Romantismul este un dar al pădurii. Zona lui se subţiază pe măsură ce înaintează către sud şi către ţărmul stîncos al mării. Cercetătorii se mai întreabă încă dacă se poate vorbi de un romantism meridional. Romantismul german este însă permanent şi s-ar putea spune că el începe chiar din clipa în care Armin distruge pădurile lui Varus în pădurea Teutoburgică, una din primele întîlniri ale Sudului cu pădurea.

Nostalgia Sudului a urmărit pe romantici, între care aflăm atîţi nordici cosmopoliţi şi bucuroşi să emigreze către ţărmul clement al Mediteranei sau Adriaticii, o întreagă falangă care numără pe Shelley, pe Byron sau pe Nietzsche. Cu toate acestea, înapoierea către ţara împădurită a fost totdeauna, pentru sufletul romantic, prilejul unei regăsiri. Aflu, în această privinţă, în cartea Ricardei Huch asupra *Romantismului german* un material instructiv pentru fixarea sensibilităţii romantice cînd este pusă în situaţia de a alege între strălucirea mistuitoare a Sudului şi umbra răcoroasă a patriei din miazănoapte. Astfel, cînd unul din eroii lui Eichendorff^ în romanul *Ahnung und Gegenwart,* ajunge la un punct al călătoriei sale în care comparaţia celor două peisaje se impunea, sentimentul

său uimit^găseşte aceste cuvinte : „Cînd, în sfîrşit, istovit de lunga călătorie, ajunsei pe ultimele culmi ale Elveţiei, un fior mă străbătu trecînd cu privirea de la strălucirea italiană către Germania, atît de deosebită.în felul ei, liniştită şi gravă, cu dealurile şi regescul ei Rin."

Iar un alt poet exprimă încă mai lămurit preferința lui :

Ich komme aus Italien fern
Und will Euch alles herichten
Vom Berg Vesuv und Romas Stern
Die al ten Wundergeschichten

Da singt eine Fei auf blauem Meer,
Die Myrten trunken lauschen.
Mir aber gefălit doch nichts so sehr,
Als das deutsche Waldesrauschen.

Această înclinaţie către pădure, vie în sufletul romantic, a fost şi a lui Eminescu. Prin proximitatea cadrului în care s-a mişcat copilăria şi adolescenţa poetului şi prin tot ceea ce, de atunci, s-a menţinut ca o amintire stăruitoare de-a lungul întregii sale vieţi, Eminescu este un om al Moldovei nordice în inima căreia Codrul Cosminului aşază marea lui pată de umbră şi frăgezime. Acestei părţi a ţării şi acestei păduri i se închină cîntecul lui în *Muşatm şi Codrul :*

Săracă Ţară-de-sus,
Toată faima ţi s-a dus.
Acu cmci sute ae ani
Numai codru îmi erai,
împrejur creşteau pustii,
Se surpau împărății
Neamurile-mbătrîneau,
Crăiile se treceau,
Numai codrii tăi creşteau.
Şi în umbra cea de veci
Curgeau rîurile reci,
Limpejioare, rotitoare
Avînd glasuri de izvoare.
Bistriţa în stînci se zbate
Prin păduri întunecate
Şi mereu se adînceşte
Unde apa-abia clipeşte etc.

întreaga poemă *Muşatin şi Codrul* prezintă o mare însemnătate pentru caracterizarea peisajului eminescian. Căci aci se găsesc, ca într-un adevărat rezumat substanţial al viziunii sale, mai toate firele artei de peisagist a lui Eminescu. Şi tot aci, prin localizările geografice pe care le conţine, putem obţine preciziuni şi asupra regiunii care a inspirat pictura sa.

Nici o altă parte a ţării n-a avut norocul unei transfigurări poetice de frumuseţea şi adîncimea aceleia pe care Mihail Eminescu a consacrat-o Moldovei nordice şi păduroase a naşterii şi copilăriei sale. Aş spune însă că întreaga lui poezie se resimte de experienţa pădurii. Căci în cîntecul eminescian aue un sunet prelung şi neliniştitor, pornit nu se ştie de unde, jelindu-se nu se ştie cui. Cine nu l-a auzit niciodată n-a absorbit întregul farmec al cîntecului lui Eminescu. După cum, în pictura lui Rembrandt, reflexele luminii sînt cu atît mai misterioase cu cît izvorul lor nu este reprezentat niciodată, tot astfel rezonanţele liricii lui Eminescu vin neliniştitoare către noi, din adîncimi enigmatice ale sufletului. Şi este poate aci ceva din sentimentul omului care, în mijlocul pădurii, este oprit de un cîntec necunoscut şi îndepărtat.

1937

CUVÎNT DESPRE EMINESCU

S-au scris multe despre Eminescu, în diferite împrejurări. Literatura de studii eminesciene, ediţiile critice şi populare ale operelor lui s-au înmulţit în asemenea măsură în vremea din urmă şi, odată cu ele, considerarea lor din atîtea puncte de vedere şi cu atîtea mijloace, încît s-ar putea crede că doar cu anevoie s-ar mai putea găsi ceva nou de spus despre cel mai mare poet liric al nostru. în realitate însă niciodată comentariul asupra unui mare poet nu se găseşte la sfîrşitul său. Este o închipuire cu totul zadarnică credinţa că opera unui poet încremeneşte odată cu ultimul cuvînt pe care poetul i-l adaugă. îndată ce pana s-a ridicat de pe hîrtie, îndată ce glasul cîntăreţului a tăcut şi a amuţit pe vecie, opera lui începe o viaţă nouă, cu multe şi lungi peripeţii. Eminescu a încetat să scrie la 1883 şi a murit şase ani după această dată ; dar au crescut de atunci tot alţi şi alţi români care şi-au recunoscut în poeziile lui emoţiile şi avînturile. Au venit pe lume, în oraşe şi sate, copii, şi aceştia au devenit adolescenţi şi oameni tineri. într-o zi le-a pătruns în ureche un cîntec cum nu mai auziseră niciodată :

De ce taci cînd, fermecată,
Inima-mi spre tine-ntorn ?
Mai suna-vei, dulce corn,
Pentru mine vreodată ?

O astfel de muzică nu mai răsunase în poezia română. Strofa se termină printr-o întrebare şi cere, prin urmare, un

răspuns. Şi răspunsul vine printr-o efuzie de sentimente neliniştite care umple măsura sufletului şi-l copleşeşte. Mi se pare că descriu un moment din psihologia adolescenţei. Pînă la o yreme omul trăieşte în liniştea şi placiditatea copilăriei, bine încadrat în familia lui, şi sprijinindu-se pe certitudinile ei, într-un orizont mărginit, dar fără nici o tulburare. Dar deodată^ se produce o revoluţie. Ce s-a întîmplat ? Pregătindu-se^să se despartă de copilăria lui, omul doreşte să cunoască lumea dincolo de ulucile ogradei părinteşti, începe să simtă apăsătoare şi absurde rînduielile casei lui, se naşte în inima lui o^năvală de sentimente necunoscute, de chemări în toate direcţiile. Adolescenţa este o boală gravă, dar, la sfîrşitul ei, lumea a dobîndit toate dimensiunile, şi omul tînăr păşeşte în mijlocul ei pentru a se bucura de ea, pentru a o stăpîni şi a o transforma după cerinţele raţiunii lui.

într-o zi, pe cînd mă aflam la Iaşi, unde mă duceam din cînd în cînd să-l vizitez, Ibrăileanu mă întreabă : „Ascultă, domnule Vianu, dumitale îţi place Eminescu ?" L-am privit curios şi puţin descumpănit. Ibrăileanu avea astfel de ieşiri neaşteptate, din care se constituia marea animaţie a conversaţiei cu el. Mie mi se părea că-l gust pe Eminescu. Aveam treizeci şi ceva de ani. Publicasem o carte asupra poetului. Am răspuns cu oarecare timiditate, explicabilă în împrejurările cînd eşti constrîns să-ţi afişezi sentimentele, şi, mai ales, atunci cînd simţi că cineva se pregăteşte să ţi le conteste. Protestarea mea a fost probabil slabă şi puţin convingătoare. „Cum poate să-ţi placă Eminescu — a continuat Ibrăileanu — dacă n-ai trăit ca tînăr de douăzeci de ani într-un tîrg moldovenesc, dacă n-ai fost îndrăgostit cu sufletul omului de atunci în locurile acele, dacă n-ai înaintat pe un drum cu plopi şi n-ai văzut luna răsărind deasupra lor ?" Şi începu să recite strofele poeziei *Pe lîngă plopii fără soţ,* ca pe documentul unei legături precise şi de neînlocuit cu un anumit sector al peisajului nostru.

La drept vorbind, îndeplineam mai multe din cerinţele formulate de Ibrăileanu pentru a atinge desfătarea prin poezia lui Eminescu. Rătăcisem şi eu cu sufletul nostalgic pe cărări străjuite de plopi înalţi, cu frunza argintie. Văzusem, în balta natală a Dunării, salcia coborîndu-şi ramurile subţirele în apă, ascultasem cadenţa undelor sfărîmîndu-se de

ţărmuri, stînd de vorbă cu stelele proroace. Sentimentele mele găsiseră mai multe locuri, în poezia lui Eminescu,^ în care să se poată cuibări şi să se poată pricepe mai bine. Căci acesta este unul din rolurile unui mare poet, acela^de a da expresie şi de a împinge către lumina conştiinţei stări care altfel ar rămîne neoglindite şi crepusculare.

N-am dat aceste explicaţii lui Ibrăileanu pentru că m-a interesat să reţin un aspect caracteristic al personalităţii lui. Criticul atît de lucid era unul din oamenii cei mai sensibili pe care i-am cunoscut. Filozoful materialist, format în disciplinele ştiinţifice ale secolului al XIX-lea, păstra în sine o vibraţie romantică. Sub masca lui făcută parcă dintr-un vechi pergament, încercuită de stufoasa-i barbă roşcată, Ibrăileanu a păstrat pînă la sfîrşitul lui sufletul neliniştit al unui tînăr, recunoscut cu iubire de cei care i-au stat aproape.

Există evenimente şi întrebări care te urmăresc ani numeroşi după ce s-au produs, aproape toată viaţa ta. întîmplarea cu Ibrăileanu venea să confirme o observaţie pe care o făcusem la sfîrşitul cărţii mele despre Eminescu, şi anume că poezia lui este adecvată sufletului unui om tînăr, în sensul că este expresia unui tînăr şi îşi găseşte deplinul ei ecou in sufletele tinereşti. Nici o mirare, de altfel, că lucrurile stau aşa de vreme ce Eminescu a depus pana sa la vîrstă de treizeci şi trei de ani, şi deoarece prin tineretul care s-a recunoscut mereu în. el s-a transmis răsunetul şi slava numelui său.

Dar, la urma urmei, nu se întîmplă la fel cu toţi marii lirici ai lumii ? Toţi au scris pentru tineret, şi acesta le-a purtat numele pînă la noi. Aşa s-a întîmplat cu Dante în *Vita nuova,* cu Francois Villon, cu Holderlin, cu Goethe şi Schiller, cu Leopardi, cu Byron şi Shelley, cu Heine şi Rimbaud. Studiată din punctul de vedere al vîrstelor omeneşti, poezia tuturor acestora reţine mai cu seamă experienţele unui om tînăr. Dacă n-ar fi decît marele loc pe care-l deţine în ciclul lor tematic sentimentul iubirii, uimirea în faţa naturii, revolta faţă de nedreptatea aşezărilor vechi şi tot am avea dreptul să facem observaţia că lirica lumii este^ forma de expresie a tinereţii. S-a întîmplat, desigur, ca marii poeţi să trăiască o recrudescenţă a darului lor în anii lor înaintaţi, ca Goethe în *Divanul oriental-occidental,* ca Hugo în poeziile postume din

Toute la lyre, ca Heine în ultimele sale poezii, dar totdeauna printr-o revenire a sufletului lor de tineri, aşa încît Goethe a avut dreptate să spună odată că geniul poetic este „o pubertate repetată" — *„eine wiederholte Pubertät".*

Eminescu este, în primul rînd, poetul tineretului, al tineretului românesc, al întregului tineret românesc. Totuşi, legătura oricărui om cu locul naşterii sale este forma trăită a legăturii cu patria sa. Fiecare dintre brazii Carpaţilor creşte pe cîte un singur metru de pămînt. Nu există alt mijloc de a comunica cu patria întinsă decît legîndu-te de un loc precis al ei. Eminescu a simţit aceste legături cu mare putere. Este un om al nordului păduros al Moldovei, în care Codrul Cosminului aşază marea lui pată de umbră şi frăgezime. Cînd evocă poienile deschise, ca un ochi de lumină, în mijlocul pădurii, hîrjoneala păsărilor, izvoarele săltînd pe prundişul lor, pasul uşor al Dianei călcînd pe frunze, poetul notează aspecte văzute ale locului naşterii şi rătăcirilor sale.

A fost un moldovean, şi graiul lui, sunînd cu o armonie absolut nouă, a păstrat formele fonetice regionale, ca atunci cînd pune la rimă : *sară, şede* şi *place.* Este în toată firea şi manifestarea lui un accent de autenticitate, o legătură prin rădăcini cu datele lui elementare, care îl fac, atunci cînd scrie vreunuia din prietenii lui, de pildă lui Caragiale, colegul din redacţia *Timpului,* să se exprime cu sfătoşenia unui ţăran.

Acest om înzestrat cu cultura cea mai întinsă şi cea mai adîncă, şi care arăta competenţa unui specialist în atîtea ramuri ale ştiinţei, în istorie, în filologie şi lingvistică, în economie politică, în estetică şi filozofie, este în acelaşi timp un naiv în înţelesul etimologic al cuvîntului, un *nativus,* adică o personalitate în care adaosurile culturii nu falsificaseră deloc elementele originare ale naşterii sale.

Poezia acestui mare moldovean este însă aceea a tuturor românilor deoarece ea reprezintă cu o mare forţă momentul de înnoire al poporului nostru, în epoca lui modernă. Acesta este felul în care ni se lămureşte chipul lui în împrejurările de azi, chipul unui reprezentant al progreselor româneşti. Prin acest mod de a-l înţelege, îmbogăţim cu o nouă etapă comentariul perpetuu al operei sale, adăugăm o perspectivă noua nenumăratelor puncte de vedere din care această operă a fost privita pîna acum şi va continua a fi privită în toate secolele viitoare.

Nu se va putea arăta îndeajuns adîncimea transformărilor pe care le suportă societatea românească în prima jumătate a secolului trecut, odată cu luptele şi aspiraţiile claselor profunde ale poporului nostru către libertatea naţională şi socială, Toate veacurile anterioare ale istoriei românilor aduseseră schimbări mai mici decît cele care se petrec în puţinele decenii pregătitoare ale mişcării de la 1848. Statismul vechii societăţi româneşti este acela al feudalităţii în toate ţările lumii. Sute de ani s-au menţinut aceleaşi aşezări economice şi politice, aceleaşi moravuri, aceeaşi cultură.

Deodată gheţurile încep să se topească. Adie un vînt primăvăratic care degajează individualitatea creatoare în Ardeal, în Moldova, în Muntenia. începe una din epocile cele mai atrăgătoare ale istoriei noastre, pe care o putem pricepe cu adevărat folosind nu numai categoriile ştiinţei, dar şi intuiţiile fanteziei poetice, aşa cum a făcut Camil Petrescu în romanul *Un om între oameni.* Limba se degajează din legăturile vechii sintaxe, atît de greoaie încît rareori se putea atinge prin ea expresia spontană a sentimentului şi a gîndirii. Noii scriitori încep să noteze experienţele şi simţirile lor personale într-o limbă firească, apropiată de a poporului. Curiozitatea intelectuală împinge ancheta ei către zonele apropiate şi cele mai depărtate ale patriei şi ale lumii, punînd bazele ştiinţelor istorice, filologice şi naturale în ţara noastră. Apar primii istorici, primii lingvişti, primii arheologi, primii folclorişti şi naturalişti. Apar primii pictori portretişti, care reproduc cu sensibilitate îşi iscusinţă fizionomia individuală a modelelor lor. Unii dintre românii vremii simt chemarea scenei şi se urcă atunci pe scîndurile ei tineri care întrupează furtuna patimilor omeneşti în eroii tragediilor şi comediilor clasice. Se formează prima mişcare muzicală modernă pentru că oamenii doresc să-şi audă sufletul lor renăscut în mărturisirile muzicii, şi la Bucureşti, la Iaşi, la Sibiu este ascultat Beethoven şi Mozart, pînă cînd să apară primii compozitori români.

S-a vorbit uneori despre vîrstă culturilor. O cultură are vîrstă oamenilor care o reprezintă în mod mai caracteristic. Nu este adevărat că diferitele culturi sînt tinere la începuturile lor. Cultura greacă devine tînără abia în secolul al V-lea, o-

dată cu glorificarea tinerilor învingători ai jocurilor olimpice în cîntecele lui Pindaros, cu reprezentarea splendorii lor fizice în statuile lui Polyclet. Cultura medievală a popoarelor occidentale devine tînără îndată ce se impune idealul tineresc al cavalerismului în lirica, în romanele secolelor al XH-lea şi alXIII-lea.

Tot astfel cultura noastră, dominată, pînă către finele secolului al XVIII-lea, de figura bătrînească, purtătoare a unei înţelepciuni tradiţionale, a boierului divanit, a învăţatului religios şi a cronicarului, îşi cucereşte tinereţea abia cu scriitorii, cu istoricii, cu gînditorii şi luptătorii politici care pregătesc revoluţia de la 1848. în acest an numai Ion Eliade Rădulescu a depăşit vîrstă de patruzeci de ani; au trecut de treizeci : Gr. Alexandrescu şi Bolliac ; n-au încă treizeci : Alecsandri, Bolintineanu şi Nicolae Bălcescu. Pe ^acesta din urmă moartea l-a păstrat tînăr şi figura lui vine către noi cu aureola lui de tînăr martir. Deşi ştiinţa lui este sigură, adîncă, şi cugetarea lui politică manifestă cea mai serioasă maturitate, există în tot ce a scris Bălcescu o notă de emoţie şi cucernicie, o puritate şi, aş spune, o ingenuitate a simţirii, care ne vorbesc îndeajuns de sufletul generos al unui tînăr.

Avîntul culturii româneşti în secolul al XlX-lea aduce cu sine o puternică revărsare lirică a sufletului său. Căci tînărul descoperă lumea descoperindu-se pe sine, ascultînd în sufletul său chemările lumii vaste şi necunoscute. începe atunci şirul poeţilor pe care Eminescu i-a evocat în *Epigonii* : Mumulean şi Sihleanu, Donici şi Pann, Eliad şi Bolliac, Gîrlova şi Alexandrescu, Bolintineanu, Murăşan şi Alecsandri — un şir pe care-l încunună el însuşi, Eminescu, reprezentantul cel mai de seamă al curentului de înviere a sensibilităţii româneşti în epoca noii ei tinereţi. în *Epigonii* Eminescu se înfăţişează pe sine, în contrast cu toţi acei înaintaşi, drept omul unei epoci blazate, triste şi reci, lipsită de felul vizionar al înaintaşilor.

Este şi aici o atitudine a tînarului care găseşte, de fapt, în închipuita blazare a sufletului său un moment al sensibilităţii lui neliniştite. Modelul acestei atitudini a fost fixat către începutul secolului de un tînăr poet de geniu, de lordul Bjyron, şi de atunci, vreme de mai multe decenii, figura tînarului copleşit de tristeţe, purtînd doliul iluziilor sale, apare în toate literaturile lumii. Dar citiţi mai departe cartea lui Eminescu, comparaţi-o cu tot ce s-a scris înaintea lui şi veţi întîmpina m ea ^documentul unei uriaşe revoluţii a sensibilităţii româneşti, in care culminează lirismul secolului său.

^ Am scris şi am vorbit adeseori despre poezia lui Eminescu. întocmai ca pentru mulţi oameni din generaţia mea, poezia aceasta a fost principalul eveniment intelectual al tinereţii mele. Cultul Jui^ Eminescu s-a format încă din timpul ultimilor ani de viaţă ai poetului, ca rezultatul faptului că toate năzuinţele poporului nostru, întregul torent de simţiri trezite la viaţă prin dezgheţarea vechii împietriri s-a recunoscut în această poezie şi a impus prestigiul ei. Am citit-o deci şi am recitit-o încît, ca atîţi alţii, aş fi putut spune şi eu, împreună cu Vlahuţă :

Tot mai citesc măiastra-ţi carte,
Deşi ţi-o ştiu pe dinafară.

Dar dacă încerc să adunjaolaltă impresiile culese în timpul unei atît de lungi frecventări şi dacă, dorind să mă pricep pe mine, caut să-l înţeleg pe el, pe marele poet, mi se pare că rolul, valoarea şi răsunetul poeziei eminesciene provin din faptul de a fi extins enorm orizontul nostru intelectual şi moral. Poezia lui Eminescu evocă o imagine a lumii înzestrată cu toate dimensiunile prelungite pînă la limita lor cea mai îndepărtată. înălţimea, adîncimea, extensiunea acestei lumi în toate direcţiile sînt imense şi fără nici o analogie în tot ce au scris poeţii români mai înainte. în vastul univers al poeziei eminesciene, gîndul omenesc este purtat pînă la ultimele şi cele mai înalte întrebări ale lui, şi sentimentele omeneşti sînt urmărite în ecourile lor cele mai profunde. înălţimea, vastitatea şi adîncimea sînt trăsăturile principale ale lumii şi simţirii eminesciene, şi, realizîndu-le în sine însuşi, cititorul român a simţit acea îndepărtare a limitelor sale, acea creştere interioară, care ne dă dreptul a recunoaşte, în poezia lui Eminescu, evenimentul cel mai important al culturii noastre moderne.

Extensiunea şi adîncimea universului eminescian se desfăşoară în timp pînă la origini. Poetul evocă începuturile lumii, starea nedeterminării primitive, anterioară diferenţierii dintre fiinţă şi nefiinţă, ca în versurile *Scrisorii I,* inspirat din *Rig-Veda :*

La-nceput, pe cînd ființă nu era, nici neființă,
Pe cînd totul era lipsă de viață şi voință,
Cînd nu s-ascundea nimica, deşi tot era ascuns...
Cînd pătruns de sine însuşi odihnea cel nepătruns,
Fu prăpastie ? genune ? Fu noian întins de apă?
N-a fost lume pricepută şi nici minte s-o priceapă,
Căci era un întuneric ca o mare făr-o rază,
Dar nici de văzut nu fuse şi nici ochi care s-o vază.
Umbra celor nefăcute nu-ncepuse-a se desface,
Şi în sine împăcată stăpînea eterna pace !...

Citim şi astăzi versurile acestea cu uimirea cu care le-am parcurs întîia oară, urmărind seria ei eclatantă de antiteze, obținute prin negarea cuvîntului anterior prin particula negativă (ființă, neființă, pătruns, nepătruns), prin varietatea diatezei (nu s-ascundea, era ascuns), prin alternarea modurilor (de văzut, s-o vază), prin derivarea deosebită a aceleiaşi rădăcini (împăcată, pace).

Nimeni înaintea lui nu dispusese de posibilitățile limbii române cu o libertate suverană, la fel cu aceea atinsă de Eminescu prin utilizarea tuturor funcțiunilor limbii, a întregii ei fiziologii, a tuturor formelor flexiunii şi derivării ei. Limba română devine un instrument absolut docil în mîna lui magistrală, şi poetul o foloseşte pentru a exprima gînduri şi viziuni cum nu se mai luminaseră niciodată într-o minte românească.

Extinderea infinită a universului în timp se însoțeşte cu extinderea lui în spațiu. Toată lumea îşi aminteşte de zborul cosmic al Luceafărului :

Porni luceafărul. Creşteau
în cer a lui aripe,
Şi căi de mii de ani treceau
în tot atîtea clipe.

Un cer de stele dedesubt,
Deasupra-i cer de stele —
Părea un fulger nentrerupt
Rătăcitor prin ele.

De cînd, ca un rezultat al transformării icoanei astronomice a lumii, Giordano Bruno a descris un zbor infinit, într-una din strofele *Furiilor eroice,* motivul literar al zborului cosmic a revenit de mai multe ori în poezia modernă. îl întîmpinăm la Milton, la Byron, la Victor Hugo. Ar fi o interesantă cercetare de literatură comparată urmărirea felului în care, după ce apăruse la mai mulți înaintaşi, motivul acesta reapare într-o formă nouă la poetul nostru. Cînd este purtat de Lucifer în nemărginirea spațiului, Cain al lui Byron vede miriadele de lumi şi, printre ele, puternicele ființe de altădată, înaintaşii lui Adam, a căror imagine ajunge în acel punct al înălțimii mai încet decît zborul perechii zburătoare în catapeteasma lumii. Infinitul este pentru poetul englez regiunea morții, a formelor care au trăit odată, şi Byron şi-o reprezintă cu categoriile paleontologiei moderne. Cain vede fantomele ființelor puternice din vechile evuri ale pămîntului, natura puternică şi fericită, față de care lumea noastră nu este decît o „ruină".

Ajuns în acelaşi loc al înălțimii, poetul nostru vede altceva. El asistă la naşterea lumii, la faptul demiurgic al creației, şi viziunea lui este incontestabil una din cele mai grandioase din cîte s-au luminat vreodată în fantezia unui poet modern :

Şi din a chaosului văi,
Jur împrejur de sine,
Vedea, ca-n ziua cea dentîi,
Cum izvorau lumine.

Cum izvorînd îl înconjor
Ca nişte mări, de-a-notul...
El zboară, gînd purtat de dor,
Pîn' piere totul, totul;

Căci unde-ajunge nu-i hotar,
Nici ochi spre a cunoaşte,
Şi vremea-ncearcă în zadar
Din goluri a se naşte.

Nu e nimic şi totuşi e
O sete care-l soarbe,
E un adînc asemene
Uitării celei oarbe.

Mintea lui Eminescu lucrează cu ideea originilor lumii, a infinitului, a creației, adică cu cele mai înalte concepte făurite de rațiunea omului. Printre acestea, ideea eternității stăpîneşte mintea sa într-asemenea măsură încît una din atitudinile cele mai obişnuite ale poeziei sale este considerarea lucrurilor în perspectiva eternității, *sub specie aeternitatis.* în iubirea lui, el vede efectul unei afinități, deopotrivă cu setea cea eternă ce au după olaltă lumina de-ntuneric şi marmura lactă. Iubirea se desprinde pentru el pe fundalul eternității, şi poetul vrea să cucerească imaginea iubitei din noaptea veşnicei uitări în care toate curg. Această imagine îi apare uneori „în zarea eternei dimineți". Durerea de a trăi el o mîngîie prin aspirația intrării în veşnicul repaos, prin stingerea eternă. Agitației atît de zadarnice a vieții din jur el îi opune raza gîndului etern.

Este în toată poezia lui Eminescu o considerare a lucrurilor foarte de sus şi foarte de departe, dintr-un punct de vedere care ruşinează orice îngustime a minții, orice egoism limitat. Marea superioritate intelectuală a poetului este una din formele cele mai izbitoare ale manifestării lui şi aceea care explică prestigiul atît de covîrşitor al operei sale.

Evident, superioritatea intelectuală este o însuşire a omului. Această superioritate nu devine o însuşire a poetului şi a operei decît în măsura în care ea se face vizibilă în imaginile poeziei. Este ceea ce se întîmplă la Eminescu, a cărui poezie se desfăşoară necontenit în orizontul infinit al lumii şi al cugetării.

S-ar putea studia poezia din punctul de vedere al felului în care poetul încadrează situațiile evocate de el, ceva asemănător cu punerea în pagină a pictorilor. într-un rînd, poetul îşi aminteşte de o dragoste apusă, de o iubită pierdută. Această situație sentimentală îi sugerează comparația cu o imagine care se desfăşoară pînă în punctul cel mai îndepărtat al zării. Ochiul cuprinde nesfîrşite întinderi în poezia *De cîte ori, iubito...* :

De cîte ori, iubito, de noi mi-aduc aminte,
Oceanul cel de gheață mi-apare înainte :
Pe bolta alburie o stea nu se arată,
Departe doară luna cea galbenă — o pată ;
Iar peste mii de sloiuri de valuri repezite
O pasăre pluteşte cu aripi ostenite,
Pe cînd a ei pereche nainte tot s-a dus
C-un pîlc întreg de păsări, pierzîndu-se-n apus,
Aruncă pe-a ei urmă priviri suferitoare,
Nici rău nu-i pare-acuma, nici bine nu... ea moare,
Visîndu-se-ntr-o clipă cu anii înapoi.

Suntem tot mai departe deolaltă amîndoi,
Din ce în ce mai singur mă-ntunec şi îngheț,
Cînd tu te pierzi în zarea eternei dimineți.

Necontenit i se prezintă lui Eminescu comparații care nu sînt împrumutate unei sfere limitate de viață, ci sferei celei mai întinse a naturii, a planetei întregi, a cosmosului. Mohoreala din sufletul său el o compară cu „iarna cea eternă a nordului polar". Gîndurile lui apar ca nişte „corăbii negre" ce „se leagănă de vînt. / Cu pînzele-atîrnate departe de pămînt." Imaginea iubitei, ivită în amintire, este ca luceafărul pe mări. Şi altădată apariția iubitei produce o liniştire ca „răsărirea stelei în tăcere." Puterea fanteziei poetului de a situa orice imagine în perspective imense s-a exercitat nu numai în spațiu, dar şi în timp. Cu acea pornire de a coborî pînă la origini, pînă în străfunduri, el a alcătuit odată una din strofele care îl uimeau mai mult pe Ibrăileanu :

Căci te iubeam cu ochi păgîni
Şi plini de suferinți,
Ce mi-i lăsară din bătrîni
Părinții din părinți.

Este foarte greu de a tălmăci această strofă, al cărei adevăr atît de atingător ou este deloc uşor de trecut în alte cuvinte decît cele ale ei proprii. Iubirea îi apare poetului ca o emanație a unei aspirații spre fericire, formate în trecutul de suferințe al unui neam întreg de oameni, ca o vocație transmisă prin şirul nesfîrşit al generațiilor. Nimeni n-a mai vorbit în acest fel despre iubire, spunea Ibrăileanu. în adevăr, nimeni n-a mai vorbit în acelaşi fel şi n-a creat^ în expresia sentimentelor omeneşti, perspective atît de depărtate şi de adînci.

Adîncimea timpului, perspectiva vechimii în legătură cu foarte multe dintre impresiile sale produc unele din senti-

meritele care l-au urmărit mai statornic pe Eminescu. Poetul se mişcă într-o lume cu un lung trecut. Limba, pe care este conştient că o toarnă într-o formă nouă, e „veche şi înţeleaptă". A citit mucedele pagini „scrise de mîna cea veche a-nvăţaţilor mireni". Priveşte cum plutesc corăbiile învechite. Evocă „piramidele-nvechite, bolta cea înaltă a unei vechi biserici" ; ascultă „basmul vechi al zînei Dochii".

S-ar părea că vechimea nu poate fi decît o calitate a culturii, a monumentelor ei. Prima impresie pe care o primim cînd stabilim contactul cu o civilizaţie necunoscută mai înainte este aceea a relativei ei vechimi. Sfera de asociaţii cu care înconjurăm, ca printr-o aureolă, aspectele văzute ale culturii, este mai bogată atunci cînd ne găsim în faţa unuia din monumentele timpurilor vechi. Respectul pentru o civilizaţie este mai mare dacă ne spunem că au ridicat-o oamenii care au trăit cu multe secole înaintea noastră şi că munca oamenilor, deprinderea concepţiilor înalte şi îndrăzneţe s-au păstrat fără întrerupere de atunci. Ceea ce au creat valabil generaţiile trecute se adună în toate manifestările văzute ale unei civilizaţii şi creează farmecul, forţa şi prestigiul ei.

Eminescu s-a mişcat tot timpul într-o asemenea lume a vechimii. Colecţionar de vechi manuscrise, cititor al cronicilor, studios al vechilor filozofii şi religii, de pildă al celor ale Indiei, pe care le-a studiat printre cei dintîi dintre noi, curios de limbile şi literaturile antice, din care traduce din cînd în cînd, lumea de cultură a lui Eminescu coboară adînc în timp şi vădeşte unul din cele mai largi orizonturi ale vremii sale. Interesant este că perspectiva vechimii se asociază uneori cu simţurile lui cele mai intime şi mai personale. în *Sara pe deal,* care este o idilă, evocarea unui moment de pace fericită în tovărăşia iubitei, armonia se stabileşte şi prin comunicarea cu trecutul de cultură al locului, prin solidaritatea cu nesfîrşitul şir de oameni care au trăit în acelaşi peisaj, au ridicat vechile case, au ascultat glasul vechiului clopot :

Nourii curg, raze-a lor şiruri despică,
Streşine vechi casele-n lună ridică,
Scîrţiie-n vînt cumpăna de la fîntînă,
Valea-i în fum, fluiere murmură-n stînă.

Si osteniţi oameni cu coasa-n spinare
Vin de la cîmp ; toaca răsună mai tare,

Clopotul vechi împle cu glasul lui sara,
Sufletul meu arde-n iubire ca para.

Cîntecul de dragoste al lui Eminescu răsună astfel într-o lume veche, în consonanţă cu viaţa care a poposit în nenumărate exemplare umane anterioare, mişcate de aceeaşi năzuinţă spre fericire, mai înainte de a se aprinde încă o dată în sufletul lui. Ceva din sentimentul unei adînci legături cu întreaga viaţă omenească alcătuieşte fundalul acestei idile şi explică farmecul, răsunetul ei atît de răscolitor în inimile noastre.

Am spus că vechimea ar părea că nu poate fi decît o calitate a culturii. Totuşi Eminescu percepe vechimea şi se lasă fermecat de ea şi în aspectele naturii, ca atunci cînd ne vorbeşte despre „teiul nalt şi vechi", despre „străvechii codri", despre „vechii munţi", despre „vechiul saleîm", despre „antica mare" ş.a. Vechimea apare aici ca trăinicie, ca rezistenţă la durată, totuşi nu într-un sens cu totul deosebit de cel întîmpinat mai înainte. Căci atunci cînd poetul se adresează iubitei :

Lasă-ţi lumea ta uitată,
Mi te dă cu totul mie,
De ţi-ai da viaţa toată,
Nime-n lume nu ne ştie.

Vin' cu mine, rătăceşte
Pe cărări cu cotituri,
Unde noaptea se trezeşte
Glasul vechilor păduri.

această erupţie a unui accent care aminteşte de vechimea, de trăinicia naturii, aruncă un reflex măreţ asupra tscenei de dragoste, ţesută parcă din substanţa cea mai fragilă, şi degajă în simţirea noastră o undă de încredere în viaţă.

în *Sara pe deal* iubirea poetului se desfăşoară în perspectiva vieţii omeneşti de multe veacuri, aici — în ambianţa naturii eterne. Poate deci că soarta noastră nu este un accident lipsit de însemnătate, poate că iubirile nu sînt atît de pieritoare, poate că nu sîntem făcuţi din spumă, din ceaţă, şi poate că existenţa noastră nu este un simplu vis dacă mărturiile omenirii trecute şi ale naturii eterne în jurul nostru ne asigură mereu de trăinicia vieţii. Cugetul de atîtea ori îndurerat al poetului, de atîtea ori asaltat de îndoieli regăseşte această mîngîiere

supremă grație darului său de a cuprinde întregurile mari ale lumii şi ale vieții.

Lumea lui Eminescu este vastă, granițele ei se confundă cu ale cosmosului întreg, cultura este veche, natura este eternă. Aceeaşi pornire de a îndepărta limitele se vădeşte la Eminescu şi în pictura sentimentelor omeneşti. Adîncimea este una din însuşirile universului moral al lui Eminescu. într-o cercetare asupra *Epitetului eminescian* am arătat că epitetele „adînc", „profund", adîncit", printrecele mai caracteristice ale poeziei lui Eminescu* desemnează fie dimensiunile fizice ale naturii, fie expresia omenească, fie o anumită calitate a sentimentelor. Se înțelege că epitetul „adînc", aplicat aspectelor naturii, ca, de pildă, în legăturile de cuvinte „adîncile ape", „genunea cea adîncă", „adîncile dumbrăvi", „codri adînci" etc. aparține aceleiaşi tendințe de a extinde imaginea lumii văzute, observate şi mai sus. Faptul nou pe care doresc să-1 pun în lumină^provine din asocierea epitetului „adînc" cu expresia omeneascăjau cu alte manifestări expresive ale omului (de gildă, glasul său), sau cu notația sentimentelor omeneşti. Zugrăvind chipul Cezarului în *Împărat şi proletar,* poetul zugrăveşte „zîmbirea lui deşteaptă, adîncă şi tăcută". Ochii Luceafărului lucesc „adînc, himeric". Ni se evocă „noaptea adîncă" a ochilor, „adîncul glas de aramă" etc.

Prezența unui plan în adîncime, perspectiva care se afundă către regiunile mai ascunse ale sufletului este o caracteristică permanentă a evocării omului în poezia lui Eminescu. Tot astfel simțirile omului par a veni din regiuni îndepărtate. Demonul din *Înger şi demon* simte la apropierea iubitei o „mulțămire adîncă". Poetul îşi (mărturiseşte „jalea adîncă", dorul lui „atît de adînc", şi într-unui din sonete el exclamă :

Tu nici nu ştii a ta apropiere
Cum inima-mi de-adînc o linişteşte,
Ca răsărirea stelei în tăcere.

Un psiholog s-ar putea întreba ce anume calitate a sentimentelor omeneşti desemnează termenul „adînc" ? Poate nu altceva decît faptul că simțirile adînci sînt cele care se leagă de straturile cele mai stabile ale organizației noastre şi ne angajează în întregime ; au ceva hotărîtor în ele. Vastul orizont al lumii lui Eminescu cuprinde în el şi viața sufletească. Evocînd omul în reacțiile lui fundamentale şi decisive, poezia

lui^ Eminescu determină reacții corespunzătoare în sufletul cititorului său. Puterea ei răscolitoare provine şi din această pricină. Lectura lui Eminescu a fost pentru toate generațiile apărute de la moartea^ lui un eveniment capital. Prin Eminescu, gîndirea şi sensibilitatea românească au trăit o extindere a orizontului lumii, al cugetării şi al simțirii care ne-au transformat în mod esențial. Fără el am fi cu toții altfel şi mai săraci.

Prima îmbogățire sufletească, prin Eminescu, au simțit-o contemporanii lui, tinerii care găseau în poeziile sale prilejul acelei îndepărtări a limitelor, acea vastă perspectivă asupra lumii şi vieții, acea creştere şi eliberare interioară în care culminau îndemnurile de progres ale secolului al XlX-lea, continuate de noi, astăzi. Tinerii contemporani ai lui Eminescu au fost martorii dramei lui, au trăit momentul în care s-a răspîndit vestea despre înnoptarea minții geniale a poetului. Emoția a fost mare, în țară, în acel iunie al anului 1883. Caragiale varsă lacrimi de durere la auzul veştii grozave. în anul următor, sănătatea poetului pare că se ameliorează, şi, prin decembrie, Vlahuță îl vizitează la Iaşi. Cu cîteva luni înainte apăruse, în *România liberă,* oda lui Vlahuță : *Lui Eminescu.* Această poezie prezintă interesul istoric de a fi înregistrat felul reacțiunii publice față de drama lui Eminescu. Poetul este prezentat ca o victimă a geniului, dar şi a epocii sale, ca un martir care a luat^asupră-şi plînsul şi durerea tuturora. Perspectiva socială nu lipseşte deci din înțelegerea poeziei lui Eminescu, aşa cum o vădeşte oda lui Vlahuță. Această odă fixează apoi imaginea unui Eminescu trăind într-o „zodie tristă," sub năvala unui „potop de negre gînduri", copleşit de durere, dar şi de răzvrăjire. Ceea ce s-a numit timp de zeci de ani „pesimismul lui Eminescu" s-a format în mare măsură sub influența interpretării lui Vlahuță. Dar despre marea extindere a imaginii lumii în poezia lui Eminescu, oare oda lui Vlahuță nu ne spune nimic ? Ba da, atunci cînd poetul evocă „împărățiile nețărmurite" ale gîndirii marelui său înaintaş. Dar cu toată această trăsătură în tablou, imaginea totală este făcută din tonuri întunecate. Cîntărețul odei acordă lira sa în tonul minor :

Şi te-nţeleg, te simt aproape,
Cu-aceeaşi suferinţă-n faţă,
Cu ochii gînditori şi galeşi
Sătul de trudnica-ţi viaţă.

Am mai avut prilejul să-l cunosc pe Alexandru Vlahuţă după primul război mondial, cînd mă duceam să-l vizitez, împreună cu alţi ucenici în ale literaturii, iîn modesta lui locuinţă din strada Visarion. Era un om îmbătrînit înainte de vreme, gîrbov, cu faţa brăzdată de cute adînci, cu priviri melancolice, gata parcă să elibereze efuziunea lacrimilor. Părul lui, bogata lui coamă rebelă se revărsa peste fruntea-i chinuită ca o şuviţă de catran pe care o ascundea pe jumătate ; şuviţa asemănată odată de Iorga cu pana corbului fatidic al lui Edgar Poe veghind pe creştetul poetului. Vlahuţă ne primea cu^ prietenie, cu simplitate, cu bunăvoinţă. Era bucuros să spună fiecăruia din noi un cuvînt de preţuire şi încurajare. Ne găseam lîngă prietenul lui Caragiale, al lui Delavrancea, al lui Gherea, al lui Nicolae Grigorescu şi eram fericiţi să ascultăm din gura lui amintiri despre toţi aceştia. „Caragiale — ne spuneaţi — a fost un mare scriitor, dar povestitorul oral, improvizatorul depăşea în el pe scriitor/' Şi îşi amintea atunci de invenţia nesecată a discursului lui Caragiale, de apariţiile lui subite şi surprinzătoare, ca aceea cînd, aşteptat pentru a fi sărbătorit cu prilejul zilei sale de naştere, Caragiale vine într-un tîrziu, cu figura ostenită a unui om apăsat de o durere şi începe să povestească naşterea unui prunc într-o locuinţă sărăcăcioasă dintr-o suburbie a Ploieştilor, copilăria lui plină de lipsuri, învăţătura întreruptă de grelele nevoi ale familiei, viaţa lui de gazetar pe la foile boierilor conservatori, dispreţul cu care a avut de atîtea ori de luptat mîndria şi geniul lui. Ce era de sărbătorit într-o astfel de existenţă ? Ce bucurie putea produce în sufletul aceluia care şi-o amintea ? Invitaţii lui Vlahuţă veniseră pentru o adunare veselă, dar s-au ivit lacrimi în ochii multora, şi seara a continuat cu melancolie.

Am păstrat despre Vlahuţă amintirea unui om stăpînit de cultul prieteniei. Este ştiut, de altfel, că o mare parte a activităţii lui a consacrat-o proslăvirii prietenilor săi, lui Eminescu, lui Grigorescu, lui Delavrancea. Invidia sau, cel puţin, impacienţa faţă de meritul străin, destul de deseori observată de psihologi, nu se ivea deloc în sufletul curat şi drept al acestui

scriitor a cărui operă va trăi prin valoarea ei etică. A fost, faţă de contemporanii mai înzestraţi decît el, o admirabilă violină a doua, voce caldă în acompaniament, şi, cu acest rol, a secundat el şi gloria lui Eminescu, pentru a o transmite noilor generaţii. A transmis-o însă în felul său, aşa cum s-a format într-un moment în care rolul social al scriitorilor era aşa de puţin recunoscut încît viaţa lor se desfăşura oarecum în marginea societăţii, cotind cu greutate printre potentaţi şi îmbuibaţi. Zugrăvind imaginea unui Eminescu apăsat de trudnicia vieţii lui, „rîvnind pe cel ce nu există", Vlahuţă intona propria lui elegie. Iar această elegie răsuna atît de potrivit cu sensibilitatea scriitorilor şi intelectualilor vremii, încît s-a stabilit pentru o epocă întreagă portretul în tonuri întunecate al marelui poet.

^ Astăzi figura lui ne apare altfel. După aproape şaizeci de ani de la moartea lui, avem o perspectivă suficientă pentru a-l înţelege, în cadrul larg al întregii culturi româneşti. îl vedem venind de departe ; Eminescu este un călător al drumurilor lungj. Pe sandalele lui stă praful veacurilor. L-au împins spre viaţă forţele multă vreme zăgăzuite ale poporului român, eliberate *în* secolul trecut de trezirea claselor profunde ale societăţii către conştiinţa libertăţii sociale şi naţionale, dar care au ajuns abia în el la explozia lor măreaţă. Au contribuit să-l formeze vechea noastră cultură, scrisă şi populară, pe care el a cunpscut-o ca puţini alţii în vremea lui, şi întreaga cultură mondială asimilată în mod adînc în el. Stă pe o culme. N-are ochii^galeşi. Are privirile vultur şi de demon. Pătrunde pînă la taina originilor, pînă în infinitul cosmic. în jurul lui se întinde lumea vechimii.^ A venit de departe şi ştie să-şi amintească de locurile^ plecării lui. înţelege fiecare lucru, fiecare eveniment în legăturile lor cu întregimea lumii şi a vieţii. Deasupra minţii lui de poet şi cugetător străjuie eternitatea. Poate deveni deci sarcastic sau plin de milă faţă de tot ce este agitaţie stearpă, minciună sau josnicie. Dispreţul flutură din^cînd în cînd pe buzele lui. Deci, cu toate că a îndurat sărăcia mai tot timpul şi a trebuit să-şi agonisească existenţa în situaţii subalterne, deşi este singur şi bolnav, cu toate că n-are nici o bucurie, că pe trupul lui apar răni şi mintea lui trăieşte mai multe rupturi de echilibru, ne este greu să-l considerăm pe Eminescu drept o victimă. în sufletul lui triumfă energia intelectuală şi artistică a unui popor întreg. Are o

conştiinţă clară a superiorităţii lui. Ştie că este Luceafărul.

Rămîne deci aliatul nostru de-a pururi, însoţitorul nostru în toate momentele în care poporul nostru, dînd noi lupte pentru libertate, pentru afirmarea lui în rîndul celorlalte popoare libere ale lumii, are nevoie să-şi cunoască puterile şi valoarea lui, aşa cum i le vădeşte unul din fiii lui cei mai geniali. Ne găsim într-un astfel de moment al luptelor pentru libertate, şi adîncul, puternicul spirit aPlui Eminescu ^pare ca un aliat al luptelor noastre. Este mărturia cea mai elocventă pe care o putem invoca pentru drepturile poporului român de a trăi liber de opresiunea şi exploatarea exercitate dinlăuntrul sau dinafară graniţelor lui. Eminescu a avut, în dezvoltarea poporului nostru, rolul de a-l fi înzestrat cu încrederea în forţele lui intelectuale şi morale. Pentru prima oară, citindu-1, lăsîndu-se pătrunşi de puterea răscolitoare a cîntecului lui, românii au dobîndit conştiinţa de a fi dat lumii întregi, literaturii universale, pe unul din cei mai mari poeţi ai ei. Dacă Eminescu a putut apărea este un semn al vocaţiei întregului popor. Şi, de fapt, pe urmele lui, pe drumurile tăiate de zborul minţii lui geniale, în zarea largă deschisă de mîndrele-i priviri, au putut apărea, în ultima jumătate de secol, spirite îndrăzneţe şi fecunde. Efortul nostru mai nou de cultură s-a desfăşurat în lumea lărgită pentru noi de Eminescu. Dar dacă vocaţia noastră culturală este astfel dovedită şi ne dă dreptul de a aspira spre îmbogăţirea întregii culturi a lumii, avem atunci îndreptăţirea să trăim cu demnitate, liberi de exploatare şi de împilare. Păşim deci alături de Eminescu în luptele zilei de azi. Vom păşi multă vreme alături de el.

1957

EMINESCU ÎN TIMP

La fiecare 15 iunie Eminescu adaugă încă un an existenţei lui de-a pururi. Crescînd, el se dezvoltă şi se schimbă fiindcă acesta este destinul unui mare poet. Fondul concepţiilor lui nu rămîne imobil, nu se poate reduce la un singur cuvînt sau o frază care l-ar putea reprezenta, chiar dacă opera lui ar fi pierdută pentru noi. Adîncimea poetică este limitată şi inepuizabilă, şi de aceea opera marilor poeţi călătoreşte în timp, trezind mereu im alt fel al interesului, un interes nou.

Există două moduri ale istoricităţii literare : legătura operei cu timpul ei, a aceleiaşi opere cu timpul nostru. Poetul reprezintă^ timpul său, stările, luptele, năzuinţele acestuia, dar totodată el poate da un răspuns timpului de azi. Mesajul poetic nu se istoveşte odată cu vremea care l-a provocat; din adîncimea lui se lămuresc tot alte şi alte înţelesuri, adresări noi, prinse de epocile succesive, bucuroase să le răspundă. Aşa s-a întîmplat cu toţi marii poeţi ai lumii, figuri în veşnică schimbare, în palingenezie neîncetată.

Iată-1 pe^Rabelais. După o sută şi mai bine de ani de la apariţia^ cărţii lui înţelesul acesteia este aproape pierdut pentru clasicii francezi. La Bruyere *(Des ouvrages de l'esprit,* 43) scrie : „Rabelais este de neînţeles ; cartea lui este, orice s-ar zice, o enigmă inexplicabilă, o himeră cu chipul unei femei frumoase şi cu picioarele şi coada unui şarpe sau ale altui animaHncămai diform; o unire monstruoasă a unei morale fine şi ingenioase şi a unei corupţii impure."

Se vede bine ca reprezentantul clasicismului francez îl judecă cu criteriile civilizaţiei de curte, cu metrul convenienţelor

şi al bunului-gust. După aproape alte două sute de ani romantismul îl vede altfel pe Rabelais. Victor Hugo (în *William Shakespeare,* I, II, XII) îl aseamănă pe Rabelais cu Luther, recunoaşte în el pe titanul care răstoarnă teocraţiile : „în timp ce Luther reforma, Rabelais batjocorea. Cine şi-a atins mai bine scopul ? Rabelais batjocoreşte pe călugăr, pe episcop, pe papă... Papalitatea murea de indigestie, Rabelais îi face o farsă. Farsă de titan. Veselia pantagruelică nu este mai mică decît voioşia jupiteriană... Cine a citit pe Rabelais are în faţa ochilor această confruntare severă, masca teocraţiei privită fix de masca comediei."

Este interpretarea romantismului democrat şi libertar. Sîntem departe de incomprehensiunea clasicilor. Balzac îl va numi pe Rabelais „cel mai mare spirit al epocii moderne". Critica modernă explică uneori condiţiile de apariţie ale marilor poeţi şi ale operelor lor. Mai puţin tratată este problema receptării lor succesive sau simultane, dar din diferite puncte de vedere, din unghiul unor tendinţe variind după clase sociale, curente literare etc.

S-ar putea întreprinde, în acest spirit, o cercetare interesantă asupra receptării lui Eminescu. Maiorescu oferea contemporanilor interpretarea lui idealistă : „Cu melancolie impersonală (Eminescu) îşi căuta refugiul într-o lume mai potrivită cu el, în lumea cugetării şi a poeziei. De aci *Luceafărul* cu versurile de la sfîrşit".

Dobrogeanu-Gherea doreşte să înfăţişeze „însemnătatea şi înţelesul social al operei lui Eminescu" : „Pricina de frunte a curentului decepţionist în literatura noastră este păcătoşenia civilizaţiei burgheze introdusă la noi după 1848 — scrie Gherea. Sărăcirea ţăranilor, corupţia claselor mai luminate, alergarea după bani, lipsa de idealuri, intrigile, nimicirea caracterelor sînt atîtea şi atîtea lucruri pe care nu s-au aşteptat bătrînii liberali să le vadă, ca urmare a întemeierii civilizaţiei burgheze apusene la noi... A fost dar de ce să se deznădăjduiască un poet cu inima simţitoare, în care aceste ticăloşii loveau ca ciocanele în ilău."

Este cunoscută concluzia pe care o scoate Vlahuţă : „Eminescu a fost toată viaţa lui adevăratul tip al proletarului intelectual în civilizaţia noastră burgheză".

Perpessicius a dat în volumul al III-lea al ediţiei sale critice o serie de extrase din critica eminesciană care ar putea oferi

prima temelie a unui studiu asupra receptării lui Eminescu în timp.

Continui a spicui din acest material. Ion Slavici a scris în 1909 : (Eminescu) „a cuprins întreaga viaţă sufletească a poporului român". Caracterizarea revine la Iorga, care vede în poet „expresia integrală a sufletului românesc". Este interpretarea naţională, ba poate chiar 'naţionalistă, care se substituie, după 1900, înţelegerii sociale anterioare a lui Gherea şi Vlahuţă.

în 1931 întîmpin o încercare de corectare a caracterizării, devenită tradiţională, asupra aşa-zisului „pesimism" al lui Eminescu. Este a lui O. Densusianu, care scrie : „Ce putem crede mai în acord cu întreaga manifestaţie a sufletului eminescian ? Incontestabil că aducea anumite porniri de privire întunecată a vieţii, de decepţionism, însă nu suveran, nu doborîtor, pentru că nu trebuie să uităm : Eminescu avea şi un fond însetat de lumină."

Nu voi aminti aci propria mea interpretare de acum aproape treizeci de ani decît pentru că astăzi aş modifica-o, cum am făcut-o de altfel în studii ulterioare. Scriam în *Poezia lui Eminescu,* 1930 : „Subita răsturnare de perspectivă (produsă de Eminescu) a eliberat în sufletul nostru o provizie de forţe subiective, puternice şi proaspete. Ceea ce s-a numit deci îndată după moartea poetului «răul eminescian» era mai degrabă o criză de creştere." Simţeam de pe atunci nevoia să mă despart de decepţionism, de pesimism, scriind : „Din poezia iui Eminescu s-a răspîndit astfel o contagiune necesară, în lipsa căreia tînărul de altădată ar fi rămas şcolarul neştiutor din ajun, dar pe care bărbatul de mai tîrziu a trebuit s-o întreacă".

Imaginea lui Eminescu a evoluat puternic prin studiul şi publicarea postumelor în lucrările iui G. Călinescu şi Perpessicius. A ieşit la iveală un Eminescu titanic, revoluţionar, cioplitor al unor blocuri uriaşe, din care poeziile publicate în timpul vieţii înfăţişează numai cîteva aspecte.

Asistăm astăzi la transformarea cea mai profundă a imaginii eminesciene din cîte s-au succedat din momentul în care s-a produs prima ei întipărire. Socialismul vede un alt Eminescu. S-a renunţat la interpretarea idealistă a lui Eminescu, ca un fenomen poetic desprins de condiţiile lui de timp. A învins înţelegerea socială a lui Gherea şi Vlahuţă. Dar caracterizarea

lui Eminescu ca un poet pesimist, comună celor mai mulţi dintre scriitorii trecutului, este şi ea nesatisfăcătoare astăzi. Socialismul vede în cel mai imare poet al poporului nostru pe luptătorul pentru dreptate, pe satiricul vechii orînduiri, pe poetul patriot, pe pictorul naturii şi pe cîntăreţul tradiţiilor naţionale, pe poetul care urmăreşte în creaţia sa „adevărul", mintea cea mai bogată şi mai adîncă a epocii sale, stăpîn pe vastele perspective ale gîndirii şi ale culturii, în contact neîntrerupt cu toate sursele inspiraţiei populare, unul dintre ziditorii hotărîtori ai inteligenţei şi sensibilităţii româneşti din secolul al XlX-lea. Altădată era prezentat un Eminescu întors către trecut. Astăzi atrage atenţia chipul poetului orientat către lumea ce vine, mesajul său adresat viitorimii. Ne găsim într-un moment în care accentele sînt altfel repartizate, ca în trecut, asupra diferitelor creaţii eminesciene. Bucăţi rămase neobservate de critica şi filologia eminesciană anterioară dobîndesc astăzi însemnătate deosebită, ca de pildă poezia *Aducînd cîntări mulţime,* în care scînteiază noua imagine a lui Eminescu, trimiţînd chemarea sa către noi :

Aducînd cîntări mulţime
Şi mai bune şi mai rele,
Mă întreb cu îndoială
Cine caută la ele ?

Cată cei ce noaptea, ziua,
Îşi muncesc sărmana minte —
Plebea multe ştiutoare
Pentru pîne, pentru linte ?

Sau acei care-şi pun osul
Carul statului de-l mişcă ?
Ah ! prea ştii mai dinainte
Tot ce-i doare şi ce-i pişcă.

Eu nu pot să le dau lefuri,
Nici onori, nici pensiune.
Nu-s în stare nici să judec
Merite pentru naţiune.

Toţi acei ce-n astă lume
Vor ceva... mă lese-n pace.
Eu nu voi nimic, nimica,
Decît pace, pace, pace.

Şi de-or trece pe-aste şiruri
Ochii cei cuminţi de fată
Sau a junelui privire
De visare îngrecată [1]

De vor trece într-o viaţă
Doruri multe-ndefinite ;
Or priviri sub flori albastre
Aste pagine citite,

Şi dureri scînteietoare
Şi tablouri înfocate
Vor pătrunde tremurînde
Aste sviflete curate.

De la voi se-ndreaptă cartea-mi,
La voi, inimi cu aripe.
Ah ! lăsaţi ca să vă ducă
Pe-altă lume-n două clipe.

1959

[1] Arhaism pentru : îngreunată, rămasă grea.

CARAGIALE ÎN LITERATURA LUMII

Difuzarea mondială a operei lui Caragiale, tradusă în multe limbi şi jucată în numeroase teatre ale lumii, „din Japonia pînă în America de Sud", cum zicea raportul citit la ultima adunare a scriitorilor, pune problema locului deținut de această operă în literatura universală. Interesul ce i s-a arătat dovedeşte îndeajuns că, răsărite şi trăgîndu-şi seva din împrejurările societății în care au apărut, teatrul şi proza marelui scriitor alcătuiesc o producție asimilabilă de toate popoarele, legată de curentele generale ale literaturii. Caragiale este unul din scriitorii mai mult studiați de critica românească. S-au spus multe lucruri despre ce este el pentru noi. Trebuie arătat însă ce este şi ce poate deveni din ce în ce mai mult pentru cititorii şi spectatorii altor popoare. Locul lui Caragiale în literatura universală se constituie astfel ca un capitol nou al criticii. Este probabil că numeroase contribuții vor veni în curînd să-l îmbogățească. Cîteva indicații pot fi încercate de pe acum.

Caragiale este un mare scriitor român, dar şi al spațiului sud-est european. în această parte a lumii, şi în condițiile unei asupriri exercitate deopotrivă de stăpînirea străină, ca şî de cea internă, s-a dezvoltat un tip omenesc a cărui cunoştinţă de oameni şi al cărui umor au constituit, într-o lungă perioadă, aproape singurele mijloace de luptă şi de salvare personală. Omul trăind în piața publică, în veşnică acțiune de adresare cunoscuților şi chiar simplilor trecători, ştiind să vorbească fiecăruia în graiul lui, vesel, dar uneori umbrit de melancolie, făcînd haz de necaz", cum se zice în limba noastră.

profesînd respectul pentru autoritate spre a-i putea spune mai bine crudele adevăruri meritate, întocmind cîte un apolog transparent şi făurind maxime vrednice a fi reţinute, acest om mobil şi spiritual, virtuoz al epigramei îşi anecdotei, este o figură cunoscută a Orientului şi a Balcanilor. Popoarele acestui spațiu i-au imortalizat figura în Nastratin Hogea ale cărui snoave şi năzdrăvănii au fost culese şi răspîndite, la mijlocul veacului trecut, de Anton Pann. Caragiale a adus, la rîndu-i, în scrierile, ca şi în figurația lui publică, de care toți contemporanii îşi amintesc cu încîntare, hazul, mimetismul, darul observației ascuțite, aciditatea unei lungi serii de înaintaşi. Caragiale era conştient de descendența lui. într-una din fotografiile lui i-a plăcut să apară şezînd turceşte pe covor, cu tichia balcanică pe creştet, cu capul ridicat, gata să lanseze invectiva. Dramaturgul era el însuşi actor, dar în decorul vieții publice căreia, în timpul existenței sale, i-a dat o animaţie păstrată în ecourile ei pînă azi. Străinii îmregistrea'ză, fără îndoială, acest farmec cuceritor al marelui scriitor român, vizibil în operele lui.

Legat de regiunea lumii în care a apărut, mai întîi prin caracterul lui, Caragiale a dat unei societăți în plină transformare replica ei artistică. Marea însufleţire a patrioţilor de la 1848 lăsase loc politicianismului burghez şi liberal care, continuînd a afişa marile principii de altădată, le utiliza acum în scopuri de chiverniseală personală. Agitația politicianistă acoperea într-un mod destul de transparent nulitatea oamenilor, imoralitatea lor. Roia o lume întreagă de retori şi demagogi, de agenți guvernamentali, de funcționari parazitari, de jurnalişti inculți şi veroşi, o clientelă înjosită, vînînd beneficiul numai prin invocarea legăturilor cu mai-marii zilei. în fața lor, țara adevărată apărea prin țăranii exploatați de boieri şi de arendaşii lor, bătuți la scara conacului, sau prin tîrgovețul îndobitocit şi perplex în mijlocul neînțelesei comedii publice : „Cetăţeanul turmentat" al *Scrisorii pierdute,* personaj sintetic şi simbolic, care introduce în țesătura piesei un accent tragic, discret, dar săgetător.

între „comedii" şi „momente" au trecut două-trei decenii. Micii negustori, membri ai „gărzii civice", silabisind articolele în stil neologistic din jurnalele politice ale zilei, trăiau încă în relații patriarhale în casele lor de la marginea oraşului, în cartierele vagi, de unde deplasarea pînă la teatrele sau baiu-

rile din centru lua caracterul unei aventuri, în mijlocul unor familii straşnic păzite de şefii lor, de altfel uşor înşelaţi. Este o lume ridicolă, dar înduioşătoare prin naivitatea ei. Fiii şi nepoţii acelora au pătruns în cetate ; sînt politicieni, moşieri sau simpli paraziţi, fac parte din *high-life,* doamnele primesc la *jour fixe* şi organizează cîte un *five oclock tea,* vorbesc franţuzeşte, tinerii sînt cronicari mondeni şi se bat în duel, cu toţii ascultă conferinţe despre „progresul artelor, al literelor şi al ştiinţelor", au stabilit legături profitabile şi cresc acasă o nouă generaţie de copii răsfăţaţi şi prost-crescuţi : personalul politic de mîine. Naivii au devenit şireţi. Este un tablou extraordinar, împlinit din zecile de imagini ale „momentelor". Cînd se vor produce răscoalele ţărăneşti din 1907, revulsia din adîncuri a ţării adevărate, Caragiale va face încă o dată rechizitoriul lumii, dar nu prin imagine artistică, ci în forma analizei politice de o deosebită luciditate în articolul : *1907, din primăvară pînă în toamnă.* Caragiale ne-a pus atunci în mînă cheia operei lui, una din cele mai însemnate ale realismului european. Balzac ilustrase curentul în Franţa regelui burghez ; Dickens, în Anglia victoriană ; Gogol, în Rusia ţaristă ; Caragiale, în România politicianismului liberal. A făcut-© introducînd în sinteza lui de artă elemente ale literaturii vremii ide caire se leagă prin imuke fire.

Era un om de teatru. Venise pe lume într-o familie de actori. Fusese sufleur şi copist de roluri. Trăise pe scenă şi luase parte la toate spectacolele vremii. Cunoştea anecdotele actoriceşti şi partea tehnică a meseriei. Observase pe „maestro" la pupitru^ indicîwd pe solist sau pe *tutti*; distingea timbrele tuturor instrumentelor şi, ascultînd corul sau pe cîntăreţi, prevedea momentul cînd se vor întoarce la „dominantă", încheind aria. Metaforismul lui conţine cu *tertium comparationis* multe elemente împrumutate teatrului liric şi dramatic. Cunoştea perfect tot repertoriul, pe Shakespeare, pe clasici şi pe romantici. Dar trăia în vremea vodevilului francez al secolului al XlX-lea, care îşi dăduse marile lui succese în Scribe şi Labiche. El însuşi este un mare tehnician al scenei, ca aceştia. O piesă de teatru este, pentru el, ca elaborarea treptată a soluţiei unei probleme. Personajele sînt aduse pe scenă prin dezvoltarea logică a situaţiilor, dar autorul ştie să introducă episodul care întîrzie efectul şi sporeşte tensiunea dramatică, eliberată apoi în marele hohot de rîs prin care asistenţa

salută adunarea tuturor personajelor la rampă. Este un mare constructor, un adevărat model, mai ales pentru vremea noastră care pare a pierde arta compunerii dramatice.

Dar dacă vrem să aflăm sectorul în care Caragiale manifestă toată puterea artei lui, trebuie să-i ascultăm personajele vorbind nu numai în teatru, dar şi în proza lui narativă. Aceasta din urmă ţine de altfel, la Caragiale, tot de teatru, fiindcă scriitorul compune schiţele şi nuvelele lui tot ca pe nişte scene dramatice, reducînd substanţa lor aproape numai la dialog. Spaţiul în care se mişcă personajele *Momentelor* este aproape vid, nu trec prin el vuietele naturii şi nu-l umple, ca la Balzac, obiectele civilizaţiei materiale. întocmai ca pe artiştii clasici, pe Caragiale nu-l interesează decît *omul* care vorbeşte, ducînd în formele expresiei lui atestarea categoriei sociale, a profesiunii, a părţii de ţară de unde provine. Atitudinea stilistică,, surprinderea tuturor notelor însoţitoare în comunicarea cuiva, are o deosebită forţă şi fineţe în scrisul lui Caragiale. Ascultîndu-şi personajele, el surprinde „clişeul", locul comun, frazeologia convenită, şi le notează cu o satisfacţie amuzată şi poate amară, deopotrivă cu a lui Flaubert în romanele realiste sau compunînd curiosul lui *Dictionnaire des idees regues.* Critica limbajului, o preocupare stăruitoare în întregul realism, a dat mari rezultate la Caragiale.

Este un artist direct, urmărind să provoace în cititorul lui vivacitatea senzaţiei nemijlocite. într-un rînd persiflează categoriile generale ale vechilor retorice şi poetice, care prezentau pentru arta literară primejdia de a încuraja, în locul impresiei^ cuceritoare a vieţii, pe aceea palidă, legată de expresia convenţională, transmisă de tradiţie. Este, desigur, un om instruit ; dispune de toate ideile generale ale culturii, dar el vrea să fie numai artist. Nu este un doctrinar ; este un creator de viaţă. Persiflează şi aşa-zisa „analiză psihologică", aceea care, introdusă în naraţiune, suspendă mişcarea vieţii, dînd naraţiunii încremenirea compoziţiilor statuare unde Ffercule ridicînd măciuca spre a zdrobi hidra din Lerna ne face să aşteptăm de veacuri ca măciuca să coboare. Şi totuşi, ca un artist care a traversat toată epoca naturalistă, i s-a întîmplat şi lui să ne dea cîte o analiză psihologică, în termeni ai reflecţiei, ca în O *făclie de Paşti,* după cum aceluiaşi curent îi aparţine tematica eredităţii în *Păcat,* a demenţei în drama *Năpasta,* care

prezintă, de altfel, şi interesul că înfăţişează una din puţinele cufundări în lumea satelor, rare la artistul îndeosebi observator al lumii urbane.

Rare, dar nu inexistente. Şi este interesant de comparat imaginea vieţii rurale la Caragiale cu aceeaşi imagine la contemporanii lui. Nu mai avem de-a face aici cu lumea scăldată în lumină a lui Creangă, unde oamenii îşi trăiesc cu bucurie destinul lor şi unde există locul şi condiţiile prielnice pentru a se forma o personalitate armonioasă şi plină de vigoare. Nu este nici lumea sătească a lui Vlahuţă şi Delavrancea, descrisă din interiorul ei, cu participare elegiacă sau idilică. De altfel, în afară de nenorocita victimă a justiţiei din *Năpasta,* Caragiale n-a dat tipuri propriu-zise de săteni, ci mai mult o burghezie rurală, ciudaţi strîngători de grîne, veniţi nu se ştie de unde, pe eîreiumarul care trăieşte în singurătatea vizuinii lui, trăind teroarea mediului ostil sau pe aceea a apariţiei posibile a posesorului unor bunuri uzurpate. Sînt figuri dezintegrate în mediul lor, singurii la care se aşază ban peste ban într-o lume a sărăciei şi a nevoii. Le învăluie o lumină scăzută şi în jurul lor pluteşte urîtul.

în altă parte a operei lui, Caragiale ne apare ca povestitor de tipul Renaşterii, din descendenţa lui Boccaccio. îi place atunci să ne deschidă poarta către o lume a Orientului, cu lungi plutiri pe mări, în corăbii care transportă mărfuri şi pe călători către locurile sfinte, pe pelerin şi pe călugăr. Revin sub pana lui motive, tratate deopotrivă de povestitorii celor două emisfere, ca acel Abu-Hasan care trăieşte într-o zi miracolul schimbării lui de condiţie, devenind dintr-un sărman al cetăţii lui om puternic şi bogat, un stăpînitor al lumii ca Christopher Sly al lui Shakespeare. într-o zi i-a ieşit în cale *Belphagor* al lui Machiavelli şi, adaptîndu-l vechilor împrejurări ale ţării, făcîndu-l să trăiască în vremea fanarioţilor, scrie una din operele lui cele mai puternice : *Kir lanulea,* viziune a epocii de penetraţie grecească, cînd se puneau temeliile unei părţi întinse din burghezia locală, rezervor al unui personal politic din rîndul căruia se va desprinde figura deputatului în toate parlamentele : Agamiţă Dandanache — un nume de o deosebită expresivitate, cum sînt toate numele personajelor carageliene. fiindcă fiecare element al lui conţine o trăsătură caracteristică : diminutivul înjosit al falnicului străbun *Agamemnon,* cuvîntul trivial-familiar de provenienţă turcă *dandana* (încurcătură), sufixul ipocoristic grecesc-cÂe.

A povestit şi cîteva basme, după ce persiflase pe acele ale unor scriitori manieraţi ai vremii, întocmite prin tratarea lirică, edulcorată, a temei populare. într-unui, în *Calul dracului,* în scnema tradiţională scriitorul toarnă o materie de viaţă observată cu obişnuita lui penetraţie, evocîndu-ne pe baba cerşetoare la o răspîntie de drumuri, pe băietanul sărman şi rătăcitor care găseşte un culcuş de o noapte lîngă ea. Este o scenă din inima ţării vechi şi umile, şi din drumurile ei. Dar cînd băietanul, un pui de drac, este luat în cîrcă de baba vrăjitoare, transformată într-o femeie tînără de o răpitoare frumuseţe, se clădeşte pentru noi un simbol cu multe planuri în adîncime. Şi povestitorul arată mare forţă poetică în evocarea unei nopţi de vară, plină de chemările iubirii, pe care nu ezit s-o alătur de unele scene ale *Visului unei nopţi de vară* a lui Shakespeare.

Era un scriitor dintre cei mai scrupuloşi, un mare artist ai verbului. Citindu-l şi recitindu-l, îţi dai seama că actul creaţiei literare era dublat la el de reflecţia necontenită asupra mijloacelor, de cumpănirea fiecărui cuvînt, a fiecărui semn grafic. Telegrafia cu îngrijorare din străinătate, cînd i se tipărea vreo bucată, pentru a cere mutarea unei virgule. Omul atît de spontan era un artist migălos şi chinuit. Comicul lui, care izbucnea cu uşurinţă între prieteni, devenea, în scris, o problemă complicată de calculare şi convergenţă a efectelor. Alăturarea de Flaubert se impune încă o dată. Era, de altfel, în toate chipurile o natură adîncă, una din acele care cere să i te opreşti în faţă şi care îţi pune întrebări. Veselia caragelianā are ecoul prelung. Coboară pînă într-un fond al reflecţiei şi pînă într-un strat al melancoliei. Şi în această privinţă este caracteristică scena cînd un vorbitor ridicînd paharul, la o masă de sărbătorire, pentru a bea în cinstea „marelui umorist", a primit din partea scriitorului replica : „Eu sînt un sentimental, domnule".

A fost un scriitor reprezentativ pentru cea de a doua jumătate a secolului al XlX-lea românesc, fixat adînc în ţesătura de curente, de motive, de procedee ale întregii literaturi europene. Este un mare realist al veacului său, cu deschideri către Orient şi către Occident, către scena comică a francezilor şi către lumea de motive a Renaşterii, o apariţie literară expresivă

pentru însăşi aşezarea ţării noastre între cele două părţi ale continenului, acea aşezare prin care literatura ei obţine unul dintre timbrele-i specifice. Pentru că acest timbru a fost înregistrat în opera lui Caragiale se explică interesul general ce i se arată şi universalitatea ei în devenire.

1962

ION CREANGA

Ion Creangă împlineşte la 1 martie[1] 120 de ani. Este o vîrstă frumoasă pe care n-o ating mulţi scriitori. Nenumăraţi mînuitori ai condeiului din generaţia lui Ion Creangă s-au transformat în năluci de fum şi ceaţă, în timp ce el, autorul *Amintirilor,* al *Soacrei cu trei nurori,* al lui *Harap Alb,* al lui *Ivan Turbincă,* al lui *Moş Nichifor Coţcariul* şi al atîtor altor basme şi povestiri, ne aidună mereu în jurul lui pentru a-i asculta rostul lui cel dulce şi înţelept. Este adevărat că nu-l mai întîlnim în carne şi oase rătăcind pe străzile laşului, în hainele lui preoţeşti sau în cele de tîrgoveţ cînd a lepădat rasa preoţească şi potcapul ; nu mai auzim că a tras cu puşca în ciori şi că a fost la teatru înfrîn^înd^canoanele ; nu-l mai vedem pe prispa bojj deucii din Ţicau răsfăţîndu-se în lunga-i cămaşă ţărănească cu rîuri şi deşertînd dintr-o dată o cofiţă de vin amestecată cu apă, nici aşteptînd necăjit muşteriii în debitul de tutun care i se concesionase pe strada Primăriei după ce a trebuit să iasă din tagma preoţească, nici înfruntînd consistoriul şi sinodul în numele „demnităţii de om", al „independenţei, sincerităţii şi onestităţii". Nimeni nu va mai fi elevul lui în şcoala primară ieşană, unde aplica metode pedagogice atît de inteligente şi atît de originale. Nimeni nu-l va mai vedea înaintînd pe străzi, întîrziind în faţa unui pahar de vin la „Bolta rece", dispărută şi ea, în tovărăşia unui tînăr cu plete stufoase, cu ochii adînci, fratele Mihai, Mihail Eminescu. A dispărut omul atît de original şi atît de viu, sau, mai degrabă, a rămas numai aminti-

[1] 1957 (n. ed.).

rea uneia dintre figurile boemei ieşene, care, după 1870, dădea un caracter atît de atrăgător societăţii intelectuale a vechii capitale a Moldovei, dar s-a menţinut în toată prospeţimea ei o operă nu prea întinsă, dar atît de bine clădită, cu puteri de seducţie atît de neatinse de vreme încît simţim mereu îndemnul să ne apropiem din nou de ea.

S-a întîmplat cu această operă un lucru de mirare, vrednic să fie meditat. Printr-unele trăsături ale figurii sale de scriitor, Ion Creangă stă într-un anumit interval al ^drumului care duce de la folclor la creaţia cultă şi individuală. Ne întrebăm mereu cine sînt autorii basmelor, ai colindelor, ai baladelor populare, ai doinelor ? Sînt fapte de invenţie, tîlcuri şi expresii atît de surprinzătoare în toate acestea încît ne spunem că, desigur, un artist cu o mare înzestrare le-a născocit şi am dori să cunoaştem pe acest artist. Ştim apoi că toate ereaţiik poporului, transmiţîndu-se din gură în gură, s-au îmbogăţit în fiecare din aceste etape, dar că unele din ele au fost desigur mai fecunde, au avut la îndemînă dotaţia unui artist mai mare.

Am dori să-l cunoaştem şi pe acesta deoarece impresiile noastre literare nu se desăvîrşesc decît atunci cînd ajungem să ne reprezentăm omul şi epoca prin opera scriitorului. Mi se pare că împrejurarea aceasta a devenit foarte rară în multe din literaturile străine unde distanţa dintre creaţia originară a folclorului şi transcripţia ei s-a lungit din^cale-afară şi unde aceeaşi creaţie a încetat de multă vreme să mai fie îmbogăţită. La noi însă, în literatura română a secolului al XlX-lea, ne-am bucurat de privilegiul de a dispune în cîteva cazuri de cunoaşterea destul de apropiată a cîtorva din verigile intermediare ale lanţului de povestitori populari care ne înfăţişează într-o formă oarecum concretă, procesul de clădire prin secole al basmelor, al snoavelor. A fost cazul lui Anton Pann, al lui Ion Creangă, într-o măsură mai restrînsă al lui Petre Ispirescu. Toţi aceşti scriitori sînt naturi populare care prin felul lor mintos, prin prezenţă de spirit, prin jovialitate ne fac să ne reprezentăm destul de limpede cum vor fi fost înaintaşii lor din toate secolele anterioare, primii creatori ai folclorului şi continuatorii lor cei mai înzestraţi. Un Ion Creangă, un Petre Ispirescu, un Anton Pann vor mai fi existat în Moldova, în Muntenia, în celelalte regiuni româneşti şi cu multe sute de ani înainte, dar felul lor uman şi temperamen-

tul a devenit evident pentru noi abia prin amintiţii lor strănepoţi din secolul al XlX-lea.

Cînd apărea Ion Creangă adus de Mihail Eminescu în cercul „Junimii" pentru a~şi spune snoavele lui, rîsul asistenţei era atît de puternic încît se cutremurau pereţii, după cum îşi aminteşte lacob Negruzzi. Domnii de la „Junimea", care vorbeau franţuzeşte şi nemţeşte între ei, aveau cultură şi gusturi delicate, consimţeau să primească această baie ^de umor popular ca într-o societate^ de bărbaţi^ care, chiar* cînd sînt foarte binecrescuţi, acceptă să descindă pentru o clipă de la nivelul convenienţei. înţelegem bine ce se petrecea în aceste cazuri la „Junimea" cînd citim în *Amintirile* lui lacob Negruzzi această însemnare semnificativă ; „Şi cînd aducea în «Junimei» — scria Negruzzi — cîte o poveste sau o snoavă şi mai tîrziu cîte un ^capitol din *Amintirile* sale, cu cîtă plăcere şi haz ascultam sănătoasele produceri ale acestui talent primitiv şi necioplit". Sănătoase ? Da. Dar primitiv, necioplit ? Să vedem.

S-a întîmplat ceva ciudat în momentul cînd, după stăruinţele lui Eminescu, Creangă a început să aştearnă pe hîrtie basmele şi povestirile sale. A apărut un scriitor foarte scrupulos, supraveghind toate detaliile expunerii sale, trăind „chinurile stilului" — *Jes affres du style"*\ despre care vorbise cam în aceeaşi epocă Gustave Flaubert. înainte de a-şi încredinţa operele ti|parului el le citeşte cu grai viu, după cum făcea şi Flaubert^ pentru a prinde cu urechea justeţea sandenţelor şi pentru a urmări pe figura femeii lui, Tinca Vartic, efectul povestirii sale. După ce operele lui apar în *Convorbiri literare* nu le consideră deloc ca nişte producţii încheiate ide care s-ar putea dezinteresa, ci le reciteşte şi le amendează, purtat de aceeaşi dorinţă de perfecţiune care nu putea fi nicidecum a unui talent primitiv şi necioplit. Ciopleala schiţei primitive s-a făcut, mai întîi, în mintea sa, a continuat pe manuscrise şi pe textul tipărit, cu îndîrjirea unei conştiinţe artistice atît de delicate încît povestitorul care Sja hotărît tîrziu să încredinţeze hîrtiei o parte, desigur restrînsă, a depozitului imaginaţiei sale a continuat să fie mai preocupat de desăvîrşirea operei sale decît de sporirea ei.

Creangă a scris într-o epocă scurtă, abia opt ani, de la 1875 la 1883, şi^ a manifestat aceeaşi conştiinţă de artist care a fost a generaţiei sale, a lui Eminescu, a lui Caragiale, a lui

Slavici — generaţia clasicilor români. Ceea ce a rezultat a fost o operă de un perfect echilibru. Compoziţia fiecăreia din bucăţile sale este desăvîrşită, manifestă o convergenţă fără lacune a tuturor efectelor, se exprimă pe alocuri în fraze de structură savantă, cu multe determinări pe care le ritmează şi le încheie adesea în unităţi metrice uşor de identificat, în clauzule ca ale istoricilor şi ale oratorilor antichităţii. îşi individualizează imaginile şi transcrie cu mare adevăr vorbirea personajelor în dialoguri. Ţara veche trăieşte aievea în atîtea din povestirile lui, şi atitudinea lui faţă de trecut, în *Amintiri din copilărie,* arată acea dezinteresare a memoriei, acea pornire de a recuceri trecutul care nu este a omului primitiv. Nu, nu, n-a fost nici primitiv, nici necioplit. A fost un mare artist, unul din cei mai mari ai literaturii noastre.

Deci, desprins din lungul şir al talentelor populare care au creat, în timp de veacuri, folclorul ţării, făcîndu-ne să înţelegem prin temperamentul lui felul de a fi al acelor binecuvîntaţi creatori ai trecutului, el nu s-a desprins din rîndurile lor pentru a-i anula, ci pentru a-i încununa. Sute de ani de mînuire a expresiei artistice au dus, în cele din urmă, la putinţa folosirii ei cele mai riguroase. Momentul acesta a devenit vizibil şi uimitor prin rezultatele lui la Ion Creangă, într-o măsură superioară lui Anton Pann, lui Petre Ispirescu. în Ion Creangă poporul a devenit artist suveran.

Este o împrejurare la care reflectăm neîncetat, observînd procedeele de compoziţie, mijloacele de stil, construcţia personajelor şi a situaţiilor, răsfrîngerea realităţii contemporane în opera sa, înmulţind adică notele menite să întregească studiul care ne lipseşte încă, acela despre arta literară a lui Ion Creangă, unul din cei mai desăvîrşiţi artişti literari români.

1957

REVIZUIRE CRITICA

Al. Macedonski : sub acest titlu d-l Eugen Lovinescu publică o bucată de critică literară în al III-lea volum al *Criticilor* sale.

Tocmai mă pregăteam să public şi eu un studiu, cu acelaşi titlu şi cam de aceeaşi natură, cînd îmi căzu, din întîmplare, în mînă cartea d-lui Lovinescu.

împrejurarea aceasta mă întîrzie în hotărîrea mea. Bucata d-lui Lovinescu aduce atîta patimă şi denaturare a adevărului în. detrimentul d-lui Macedonski încît socotesc de a mea datorie să-mi curăţ calea.

D-l Lovinescu începe prin a caracteriza personalitatea poetului şi sfîrşeşte prin a analiza (?) ultimul volum al acestuia : *Flori sacre.*

Ţin să atrag, de la început, luarea-aminte cititorilor că procedeul d-lui Lovinescu nu e leal ; cînd publici un studiu cu titlul pe care cel al domniei sale îl poartă, eşti obligat să priveşti întregul operei, cum de altfel d-l Lovinescu procedează cu prietenii săi „literari", iar nu s-o judeci fragmentar ; în cazul acesta cititorul pune în cumpănă, de la început, buna-credinţă a celui ce scrie. Procedeul d-sale nu e admisibil nici ca metodă ştiinţifică ; personalitatea unui poet e fatal denaturată cînd o consideri doar sub una din manifestările sale multiple, şi în chipul acesta nici o judecată serioasă nu poate fi statornicită.

Dar să vedem cum debutează d-l Lovinescu :

„De fapt, noi toți ce am trecut prin școala bunului-simț — scrie d-sa — am crescut în cea mai deplină nerecunoaștere a acestui poet",

Așadar, d-l Lovinescu a trecut prin școala bunului-simț și acolo a învățat nerecunoașterea *deplină* a d-lui Al. Macedonski.

Tristă școală aceea care te învață nerecunoașterea unui om ce și-a jertfit întreaga viață pentru frumos, care a pătimit respectîndu-se sufletește și dînd întrupare visului său de artă. Tristă școală !

Dar d-l Lovinescu trece cu seninătatea superbă a unui zeu care prigonește pe un muritor eăutînd să întunece obiectul studiului său cu afirmațiuni de felul acestora : „...așa l-am cunoscut : cu atitudini plastice, cu efebi geniali, cu o amărăciune în suflet ce-l făcea nedrept cu tot ce e talent în această țară". Se vede că d-l Lovinescu n-a urmărit activitatea d-lui Alex. Macedonski, căci altfel ar fi văzut în prefața volumului de *Poesii* de la 1882 că nutrea o mare admirație pentru înaintașii săi : V. Alecsandri, Bolintineanu și Eliade Rădulescu ; iar dacă mai conștiincios ar fi răsfoit și colecția *Literatorului* ar fi dat peste articole care scoteau la iveală, cu mult entuziasm, talentele, pe atunci tinere, ale d-lor Duiliu Zamfirescu, Traian Demetrescu ș.a.

Dar d-l Lovinescu nu controlează si se lasă pe aripile legănătoare ale afirmațiilor fără temei, căci iată ce spune d-sa : „era deci firesc ca idealul d-lui Macedonski să fie potrivnic : modernismul exagerat, exotismul, cultura franceză în ce are ea mai putred, prețiozitatea de formă..." Ne oprim căci ne e frică ca gloria d-lui Macedonski să nu fie întunecată în adevăr...

Ne izbim iar de o completă necunoștință de cauză. D-l Macedonski a cultivat în prima epocă a activității sale poetice poezia socială în care s-a dovedit cu o originalitate deplină. în a doua parte a cultivat un gen de poezie în care „Parnasul contemporan" și-ar fi putut vedea un admirator.

Totdeauna a reprezentat curentul neolatin, în speță francez, așezîndu-se astfel în tradiția înaintașilor săi : Eliade Rădulescu, Gr. Alexandreseu, Sihleanu, Cîrlova, Depărățeanu, Bolintineanu și Alecsandri ; cît despre exotismul unora din poeziile sale cine i-ar putea face un cap de acuzație : Leconte de Lisle are totdeauna imotive de inspirație exotică ; J-M. Heredia, de asemeni; și nu arareori Gautier și Banville — pentru a ne mărgini la poezia franceză.

D-l Lovinescu mai aduce încă o vină poeziilor de care se ocupă : prețiozitatea formei. îmi place să cred că d-l Lovinescu a greșit termenul. Nu prețiozitate de formă, d-le Lovinescu, ci forma superioară prin rigoarea cu care controlează elementele formale ale versului și prin multiplicitatea ritmului.

Pentru aceasta francezii îl slăvesc pe Victor Hugo și-l numesc „*le forgeur des rimes"* ; în speță, d-sa socotește „poetul" bun de decapitat.

D-l Lovinescu însă pășește mai departe menținîndu-și seninătatea și crede că d-l Macedonski a fost, cum a voit să fie, pentru a se găsi în opoziție cu Eminescu. Las pe fiecare să judece seriozitatea unei astfel de afirmări.

în sfîrșit, d-l Lovinescu ajunge la *Flori sacre.* M-aș fi așteptat la o vedere generală, la o considerațiune critică cu oarecare greutate ; în locul lor, d-l Lovinescu, potrivit metodei sale critice, se agață de o construcție și de cîteva cuvinte ; e însă *indulgent* cu *Noaptea de decemvrie.*

După acestea se pronunță astfel : „Mi se spune că în acest «drumeț pocit» poetul a zugrăvit pe Eminescu, după cum se zugrăvește singur în «emir»". D-l Lovinescu adaugă că nu știe dacă e adevărat, se folosește însă de prilej pentru o invectivă : lucrul e semnificativ pentru felul d-sale de a fi.

în totul ar fi fost de dorit mai multă înălțime sufletească și mai multă pătrundere critică.

D-l Lovinescu termină spunînd că d-l Macedonski e un poet care nu merită : *„Ni cet exces d'honneur, ni cette indignite"...*

Ce bun e d-l Lovinescu î

Și acum vrem să facem o faptă bună. Pentru că d-l Lovinescu trece cu ușurință asupra patruzeci de ani de activitate literară, pentru că nesocotește influențele puternice pe care le-a născut și care se perpetuează încă în poezia noastră, pentru că trece nebăgător de seamă pe lîngă frumuseți eterne, vom ajuta puterea d-sale de discernămînt citind din aprecierile pe care spirite eminente din Franța le fac asupra operei d-lui Al. Macedonski :

Antologia poeților lirici francezi din Franța și din străinătate, publicată de I. Fonsny și I. van Dooren și prefațată de

G. Lanson, caracterizează pe d-l AL Macedonski în chipul următor : „D-1 Macedonski e un talent tumultuos, un suflet inspirat, cu stil original şi puternic, de un lirism arzător şi nervos, adeseori cu atitudini epice".

Paris journal din 28 iunie 1913 vorbeşte de d-l Al. Macedonski în termenii următori : „Autor al lui *Calvaire de feu,* măreaţă epopee a simţurilor, pe care Richepin, Tailhade, Peladan, Georges Eekhoud, Jules Bois o clasează în rîndul operelor de primul rang, d-l Al. Macedonski a colaborat la numeroase periodice îşi cotidiene din Paris etc". spre a nu cita decît cîteva...

Socotim că d-l Al. Macedonski e nemîngîiat. La atîtea confirmări celebre a marelui său talent lipseşte una singură : a d-lui Lovinescu.

1916

ALEXANDRU MACEDONSKI CA POET

Deşi opera poetică a d-lui Alexandru Macedonski şi-a fixat, prin trecerea timpului, perspectiva sa istorică, judecata critică obiectivă nu şi-a spus încă cuvîntul.

Adversităţile vieţii s-au întins de la om la poet. Neamiciţia s-a improvizat adeseori în critică literară. Şi astfel cititorul de acum douăzeci de ani, înzestrat cu o anumită intuiţie de artă, a putut asista la negarea susţinută a unei opere care, pentru el, suflet cinstit şi înţelegător, preţuia cît o asemenea operă poate preţui.

...Dar forţa tradiţiei e tiranică. Ce a spus o generaţie trecută o repetă generaţia care urmează pentru simplul motiv că lucrul a mai fost spus.

(Grozav l-ar supăra pe om atacul la comodele lui obişnuinţe intelectuale !)

Astfel — cel puţin pînă acum — onoarea cuvîntului cinstit asupra operei d-lui Macedonski n-a căzut asupra generaţiei noastre. Nu facem nici o imputare. Vina e în natura lucrurilor pe de o parte, pe de alta — poate — în temperamentul d-lui Macedonski.

E neîndoios că d. Macedonski păşea în arena noastră literară în numele unei noi forme de artă. în asemenea împrejurări se impunea o atitudine mai războinică. Era ceva îndrăzneţ, nou, aproape strident în *jot* ce făcea poetul. Reacţiunea a fost de zece ori mai puternică. Lupta a fost sîngeroasă ; v-aţi convinge dacă aş face biografia sa.

Poate că nu s-ar fi întîmplat astfel dacă procedeul ar fi fost altul : o infiltrare înceată şi persistentă... Dar pentru

aceasta ar fi trebuit să schimbăm omul.^D-1 Macedonski n-a fost niciodată un om practic. A fost însă întotdeauna un luptător. Cine l-ar putea învinui pentru aceasta ?

încercarea de față n-are pretenția ultimului cuvînt asupra operei poetice a d-lui Macedonski. Germenii^ izbînzii îi poartă opera în sine. Cînd adversitățile vieții vor dispărea, cînd *omul* va trece pragul micimilor terestre, *ea* se va înălța luminoasă şi vastă.

Această convingere senină se ridică din toată cugetarea poetului. Intuiția noastră ne-o confirmă.

în alte țări sarcina celui ce vrea să vorbească despre un poet, mai ales cînd acel poet își are un loc fixat în istoria literară, e cu mult uşurată prin aceea că găseşte în urma sa o mulțime de studii, de încercări, de observații. în asemenea împrejurări rolul criticului e mai degrabă eclectic sau cel mult *ponderativ*. El stabileşte între considerațiile extreme o medie care echivalează cu condiția progresului în ordinea judecăților critice.

O asemenea operație e greu de făcut la noi ; în^ speță, față de opera d-lui Macedonski. Am văzut cum neamiciția a luat mai totdeauna haina criticii literare. Ce putem alege? De ce observații anterioare ne putem folosi cînd unul din criticii noştri literari se întreba cu o admirabilă candoare : „Ce cîntă în special d-l Macedonski ?"

Aşadar critica de pînă acum n-a putut surprinde nici tema fundamentală a poeziei d-lui Macedonski ? Ce departe ne aflăm de eclectism şi de echilibrarea judecății ce ar rezulta dinacesta.

Oricum, o asemenea sarcină ne-am luat-o noi. Extinderea sociabilității noastre, a puterii noastre de simpatie pînă la sfera unui lucru, şi înțelegerea acelui lucru, mi se pare că se condiționează reciproc. în ce priveşte opera d-lui Macedonski stăpînim unul din factori ; să ne apropiem şi pe cel de al doilea.

Nu cred să existe multe personalități poetice care să fi evoluat atît de pronunțat ca d-l Macedonski. E aci semnul unui suflet mobil sau al unei mari receptivități ? Desigur că nu ne aflăm în fața unei rele însuşiri. Aş putea afirma contrariid : tocmai lipsa unei evoluări, a unei închegări a sufletului în rigiditatea unei forme fixe e o însuşire direct condamnabilă. Ea dovedeşte sărăcie sau strîmtețe sufleteşti. Dacă e adevărat *ci* ne apropiem doar acele însuşiri pe care într-o anumită măsură le găsim latente şi în sufletul nostru, apoi o largă simpatizare, o vastă putere de acomodare e tocmai semnul superiorității noastre sufleteşti. Fireşte că această putere indefinită *de* înnoire se aplică nu fondului intim, ci chipului de a exterioriza un fond intim permanent. Altfel receptivitatea noastră ar deveni frivolitate. Un fond intim în perpetuă schimbare ar semăna unui teren nisipos şi mişcător pe care nici o zidire nu s-ar putea ridica.

^ Cu aceste fericite restricții mi se pare că se prezintă înfățişarea necontenit primenită a d-lui Macedonski.

în adevăr poet social, estet decadent sau parnasian, d-1 Macedonski a fost totdeauna acelaşi suflet adînc iubitor de viață şi credincios în izbînda ei. Suflet sănătos, nutrit la izvoarele culturii greco-îatine şi ale marilor literaturi moderne, d-1 Macedonski a iubit viața în realitatea ei cea mai aprigă, cu bogăția ei de senzații, cu adversitățile ei de tot felul, dar cu încrederea statornică în victoria supremă. Cu coeficientul covîrşitor al robusteții clasice, un adevărat suflet modern, aşa cum apare el din cugetarea lirică a unui Nietzsche sau din poezia unui Verhaeren.

^ în aceste cîteva cuvinte mi se pare că stă tot secretul poeziei d-lui Macedonski.

El însuşi l-a exprimat de nenumărate ori :

Ce a-nflorit reînfloreşte, ce a cîntat va mai cînta...

e convingerea admirabilă cu care se încheie poema sa *Stepa,* Iar *Mînâstirea* termină cu versurile :

...Câ din iarna-nghiețătoare naşte calda primăvară
Şi că giuligiurile morții sunt drapări de-nvingători.

în *Lewki* spune :

...Şi din trunchiul mort cum naşte viața verdelui lăstar
Din coşciug închis aproape iese zbor de biruință.

Sufletul său i se pare „rază, cîntec şi magie". Un suflet puternic, vesel, iubitor de viață, *dumnezeirea* cu umilințele ce

ni le impune, cu tainele, cu ignoranța misterelor ce rezultă, cade în fața sufletului furtunos şi tînăr pe care-l aduce poetul.

El va iubi ştiinţa, revolta, inteligenţa iscoditoare, iar nu cea contemplativă : însuşiri ce se concentrează în simbolicul *Satan,* îngerul răsculat, forţa motoare a oricărui progres :

Cînd ai lipsi ar fi tăcerea, şi nemişcarea, şi robia...

îi spune poetul.

Şi în altă parte :

Oh !... singur rodnic peste tot, căci spargi a cerurilor boltă
Şi plumb topit, în ea tînjeşti a vieţei aprigă revoltă.

Cu o asemenea iubire pentru viaţă, cu toate contradicţiile ei, poetul va constitui acel ideal plastic al omului care apare în opera sa, după cum în templele grecilor, acei adoratori ai Soarelui, ai Forţei şi ai Iubirii, apăreau statuile de o splendidă plasticitate ale lui Apolo, Ares şi Afrodita.

Turnaţi acest puternic conţinut sufletesc în tiparele unui ritm multiform, ale unei neîntrecute perfecţiuni formale, daţi-i viaţă exterioară prin forţa unei puternice imaginaţii vizuale şi veţi obţine poezia d-lui Macedonski.

Generaţiilor viitoare le vor apărea luminoase aceste însuşiri. Ele vor veni să se împrospăteze sufleteşte la rodnicia poeziei d-lui Macedonski. Iar dacă faţa lumii se va schimba, dacă alte idealuri vor veni să domnească, poezia d-lui Macedonski va rămînea ca o mărturie că în secolul al XX-lea mai trăia pe malul Dunării marele suflet latin : minunata plăsmuire activă şi iscoditoare, vie şi puternică. Pînă atunci ar fi bine ca cel puţin critica literară să le înţeleagă.

1916

CEVA DESPRE MIRCEA DEMETRIAD

Căutînd exemple noi de cenestezii pentru un studiu în pregătire asupra metaforei am deschis antologia d-lui N. Davidescu : *Din poezia noastră parnasiană,* 1943. Această interesantă publicaţie — în care numai titlul este discutabil, deoarece cel puţin unii din poeţii întruniţi în cuprinsul ei, un M. Demetriad, Al. Obedenaru, Al. Petroff, Iuliu C. Săvescu, grupaţi în cenaclul lui Macedonski şi oprindu-se în faţa unor anumite modele franceze, alcătuiesc un prim grup al *simbolismului* românesc — conţine versiunea *Sonetului vocalelor* al lui Rimbaud în traducerea lui Mircea Demetriad. Lucrarea nu este o traducere, ci o adaptare care ţine seama şi de implicaţiile proprii graiului nostru, aşa încît cenesteziile lui Rimbaud nu sînt totdeauna şi acele ale lui Demetriad. Dar despre acestea voi avea ocazia să mă opresc mai pe îndelete în studiul asupra metaforei.

Culegerea pe care antologia d-lui N. Davidescu o dă din versurile lui Mircea Demetriad conţine un material spicuit în revistele vremii începînd de la 1890 şi în manuscrisele încredinţate autorului antologiei, adică poeziile pe care impenitentul noctambul, profesînd în fiecare noapte un curs de poezie modernistă în vechile cafenele literare ale capitalei, n-a mai găsit îndemnul să le tipărească vreodată într-un volum. Se găseşte printre aceste poezii uitate, dar pe care istoria literară va trebui să le studieze şi să le valorifice din nou atunci cînd se va scrie istoria mişcării simboliste în literatura noastră, un sonet datînd din 1890 care poate fi privit drept

unul din punctele de plecare ale poemului *Noaptea de decemvrie* al lui Al. Macedonski, apărut pentru întîia oară în *Forța morală,* II, 1902, 10, desigur după *Meka și Meka,* propriul poem în proză al lui Macedonski, publicat în *Românul* din 13 ianuarie 1890 *(Opere, I, p. 433)* ; o coincidență de opere și date care dovedesc emulația celor doi poeți. Este vorba de sonetul *Spleen* (publicat în *Biblioteca „Familiei',* februarie 1890), un titlu folosit și de Baudelaire, și ales poate tocmai pentru prestigiul cu care se investise în această mai veche întrebuințare a lui. Iată sonetul :

Ale mele zile sunt pustiuri cari
Rătăcesc în ele roze caravane ;
Cîte visuri blonde, albe, suverane,
Cîți emiri fatidici, dar cu mușchii tari

Călărind pe negri, nobili armăsari,
Și cămile cîte au trecut dușmane
Prin nisipu-n flăcări și cu doruri vane,
Eldorado,-n fine, ca să le răsări ?

Insă după zile, zile au urmat,
Și cîți lei de-orgoliu au răcnit sub soare ?
Ocean de sînge, aur și viitoare ;

Iar pustiul crește și pustiu-i unul,
Pe cînd caravana cîte-a spulberat
Sau le-a prins în munții de nisip simunul!

Simbolul emirului și peisajul pustiei sînt reținute, dar Macedonski mai trebuia să dubleze simbolul emirului cu acel al „drumețului pocit" și să-i implice într-o povestire desfășurată în cadrul larg orchestrat de el al deșertului, pentru a obține una din poemele sale cele mai mărețe : *Noaptea de decemvrie.* Vechiul lui poem în proză îi dădea materia acestei completări. Prețuitul meu colaborator la *Istoria literaturii române moderne,* I, 1944, d-l Vladimir Streinu, numește poemul lui Macedonski *mirific,* dar se întreabă „ce poate însemna... acea *iasmă* pe care poetul-emir o vede intrînd în accesibila Mekă, decît că visul lui era o cetate a opulenței, un ideal practic de bogăție și putere care stă la îndemîna și a unei ființe ordinare". ^Acesta să fie oare simbolul *Nopții de decemvrie?*

Cred^că părerea trebuie neapărat rectificată căci Meka în care intră „drumețul pocit" nu este aceea către care năzuise emirul. Despre idealul acestuia din urmă poetul ne spune răspicat : „Dar^visu-i nu este un vis omenesc" (v. 201). „Drumețul pocit" își făcuse un ideal practic și material, pe cînd emirul nutrise unul transcendent și inaccesibil, și tocmai din această pricină cel dintîi pătrunde în Meka, pe cînd cel de al doilea moare privind^în depărtare porțile de topaze și turnurile de argint ale cetății visate de el. Meka emirului este simbolul visului de poet^ al lui Macedonski, prin care ființa sa practică naufragiase, fără să-i încovoaie voința de artă, acea intransigență a conștiinței saîe estetice care, desigur, nu era a unui om ordinar.

Mai găsesc printre versurile lui Mircea Demetriad, alături de cîteva poeme originale puternic bătute în efigie, patru traduceri din seria celor douăsprezece sonete întrunite de Gerard de Nerval sub titlul *Les chimeres.* Faptul că între 1895 și 1905 Mircea Demetriad a migălit asupra versurilor ermetice ale lui Gerard de Nerval dă măsura gustului foarte înaintat al poetului român, adevărat deschizător de drumuri. Căci într-o vreme în care istoria literară franceză cunoștea atît de puțin pe Nerval, încît F. Brunetiere în *Vevolution de la poesie lyrique francaise,* 1893, nu-i acordă nici măcar o mențiune, însemnătatea sa fiind recunoscută abia în urmă de tot, cînd *Les chimeres* începe să treacă drept „una din operele mai înalte și mai originale ale poeziei franceze" (M. Arland), scriitorul român se lasă furat de seducția lor misterioasă și încearcă transpunerea lor în românește.

N-aș putea spune că tălmăcirile lui Mircea Demetriad sînt impecabile. Unele epitete evocatoare ale textului francez dispar în versiunea românească. Alteori sînt neglijențe inexplicabile, ca, d.p., cuvintele *strălucind și cheamă,* în sonetele *Myrtho și Horus,* de două ori la rimă. Alteori înțelesul nu pare a fi bine sesizat, ca în sonetul *Anteros,* unde *„tete indomptee"* dă „cap plecat", adică tocmai contrariul expresiei franceze. Nici rimele lui Demetriad nu sînt prea bogate, traducătorul cedînd adese facilității participiilor trecute. Dintre cele patru traduceri ale lui Demetriad cea mai bună este aceea a celui mai

renumit dintre sonetele lui Nerval : *El desdichado* (sp. : deznădăjduitul), lucrat după tehnica integrității de sugestii consecutive, greu de urmărit în înlănțuirea lor logică, dar covîrşitor prin unitatea atmosferei care se degajează din ele. Iată sonetul *El desdichado* în ambele versiuni :

Je suiş le tenebreux, — le veuf, — Vinconsole,
Le Prince d'Aquitaine a la tour abolie.
Ma seule e t oii e est morte, — et mon luth constelle
Porte le Solei n o ir de la Melancolie.

Dans la nuit du tombeau, toi qui mas console,
Rends-moi le Pausilippe et la mer d Italie.*
La f l e ur qui plaisait tant a mon coeur desole,
Et la treille ou le pampre a la rose s'allie.

Suis-je Amour ou Phebus Lusignan ovt Biron ?
Mon front est rovige encor du baiser de la reine ;
J'ai reve dans la grotte ou nage la sirene...

Et fai deux fois vainqueur traverse VAcheron :
Modulant tour a tour sur la lyre d'Orphee
Les soupirs de la sainte et Ies cris de la fee.

Eu sunt nemîngîiatul, sunt văduvu-ncruntat,
Prinț al Acvitaniei cu turnul în ruinare :
Mi-e singura stea moartă şi lutu-mi constelat,
Melancolia poartă, pe veci, un negru soare.

In noaptea mormîntală tu, ce m-ai mîngîiat,
Redă-mi Pausilipe, Italia, a ei mare
Şi floarea ce-o plăcuse ăst suflet dezolat,
Şi viața ce cu roza se-mbină-n sărutare.

Amorul sunt sau Phoebus ? Lusignan ? Byron ?
Mi-e fruntea de sărutul reginei roşie încă ;
Visat-am unde-noată sirena-n gol de stîncă.

Trecui în două rînduri nenvins prin Acheron :
Pe-a lui Orfeus liră cîntînd, mereu nainte,
Cu țipetele zînei, suspinurile sfintei.

Două inadvertențe, poate numai erori de lectură sau de transcriere, cată a fi corectate. în v. 8 al versiunii româneşti este de citit *vița* şi nu *viața.* în v. 9 nu este vorba de Byron, ci de *Biron,* desigur numele cunoscutei familii nobiliare franceze, care, la interval de două secole, a dat istoriei două victime tragice : pe Charles, duc de Biron, mareşal de Franța, care, conspirînd cu ducele de Savoia, este decapitat la Paris în 1602, şi pe urmaşul lui, cejălalt duce de Biron, care, după ce serveşte revoluția franceză, este dus la ghilotină în 1793. Amintirea lui Biron este în sonetul lui Nerval un simbol cu puteri răscolitoare, după cum aceea a lui Lusignan, ilustra familie ^ feudală stăpînind în La Marche şi L'Angoumois, dar şi în insula Cipru (1192-1489) şi al cărei castel francez fusese, potrivit legendei, clădit de zîna Melusina, este un simbol radiind un farmec misterios.

1944

AL. VLAHUȚĂ

Am deschis cartea poetului Vlahuță cu pietate. Fiindcă ne întovărășisem și noi mulțimii numeroase care își împărțise amintirea lui în ziua aceea de solemnitate și de moarte, desprinzîndu-ne convoiului — ne-am gîndit să continuăm ceremonia în încăperea noastră. Era chipul de a-l slăvi, trist, respectuos. Mulți vor fi făcut-o în aceeași zi, în vreme ce umbrele se lăsau peste înălțimea de la Șerban-vodă ; iar din această confruntare cu realitatea, de acum definitivă, figura lui Al. Vlahuță va fi apărut altfel.

îmi amintesc impresia de tragică surpriză pe care mi-a produs-o vederea bustului în bronz al unui prieten dispărut, în mobilitatea neîntreruptă a chipului care vorbește, rîde, se miră sau se înduioșează, fizionomia adevărată și jntipărirea caracterului aceluia nu ni se dezvăluise niciodată. ^Artistul însă prinsese figura sa într-o clipă de liniște profundă, și sub strălucirea mată a bronzului ghiceam pentru întîia oară sufletul dispărutului. Vrem, astfel, să-l privim pe Al. Vlahuță în eternitatea bronzului.

Al. Vlahuță este unanim arătat ca un urmaș al lui Eminescu. Lucrul este numai în parte adevărat. El însuși a căutat să rectifice opiniunea aceasta, veche de treizeci de ani, insistînd asupra atitudinii menite să-l deosebească de maestrul său. Nihilismului sufletesc al muzicii eminesciene, Vlahuță i-a opus optimismul creator și lupta socială. Erau, aci, simple

deosebiri de concepție, incapabile să scindeze o continuitate poetică. Astfel, în ciuda unei concepțiuni suprapuse, teme, armonii și un vocabular înrudite motivau, cu privire la versurile lui Vlahuță, o părere stăruitoare.

^ Deosebirile și apropierile însă nu se pot întemeia suficient nici pe divergența concepțiilor, nicij>e identitatea unui material plastic. în^adîncurile personalității lor trebuie să căutăm limitele ce separă pe cei doi poeți.

Eminescu a fost un intuitiv, și Vlahuță un intelectual. Și puternicile explozii de sentiment și perspectivele de infinit care^în poezia lui Eminescu concentrează ființa noastră într-o clipă de atenție supremă, vecină cu extazele grației — sînt absente din versurile lui Vlahuță. în cadențele sale urmărim totdeauna jocul unei idei. Vlahuță are totdeauna o țintă, și această țintă este totdeauna o convingere pe care vrea să ne-o împrumute. Pentru sine imaginile sensibile sînt simple pretexte. Ele nu-și ajung cu înțelesul lor propriu, direct și intuitiv. El nu luminează adîncurile creației cu strălucirea imaginilor. El nici nu^cată înspre adînc. Plecînd de la o imagine ocazională Vlahuță toarce în plan un fir a cărui desfășurare logică o putem urmări cu ochii minții. E firul unei cugetări.

^ Bătrînețea se va strecura pe această cale printre filele cărții lui Vlahuță. Astăzi, și ani mai tîrziu, ne vom lăsa tot mai puțin mișcați de frumoasele declamații ale adolescenței noastre. Tot mai rar vom apostrofa Divinitatea chemînd-o la luptă piept la piept ; la răstimpuri tot mai mari vom scruta dreptatea lumii. Ideile alcătuiesc partea cea mai mobilă a ființei noastre ; ideologia unei epoci e aproape o modă. Al. Vlahuță a creat, în mai multe privințe, o astfel de ideologie. Vom vedea că în aceasta stă condiția marelui său succes și influențe.

Cît despre totalitatea operei sale poetice viitorul va alege și va păstra tocmai bucățile mai străine de rostul istoric al personalității sale : atît e de adevărat că marea realizare artistică e un accident fericit în viața noastră sufletească.

La o nouă citire a lui Al. Vlahuță zelul nostru admirativ pentru acest înaintaș s-a distribuit altfel.

AL Vlahuță a fost un inventator social. Importanța sa culturală trece înaintea importanței sale poetice. Am spus că Vlahuță a inițiat o ideologie ; după ce, sub influența lui Emi-

nescu, se plînsese inanitatea existenței, sub înrîurirea lui Vlahuță s-a vorbit multă vreme de absurditatea ineonoeptibilă a morții tși de farmecele vieții. Cerna, care venea la viața literară tocmai în această epocă, trebuie să se fi resimțit de concepția pe care mai tîrziu o va fi sporit cu panteismul generos al lui Goethe. Cred că explicarea evoluției poeziei noastre filozofice trebuie să încerce și această ipoteză. Oricum, avem încă o dată prilejul de a verifica însușirea pe care o socotim dominantă în personalitatea lui Vlahuță : intelectualismul ! Vlahuță n-a creat o armonie sau un vocabular poetic nou ; el a produs numai o mișcare de idei.

în conținutul inspirației literare de la 1900 încoace, Vlahuță are de asemeni un rol însemnat. El este unul dintre acei care au determinat în literatura noastră curentul de simpatie socială îndreptat către clasele de jos ; G. Coșbuc și N. Iorga sînt ceilalți. Rămîne de apreciat proporția influenței fiecăruia ; ceea ce e sigur e că Vlahuță n-a lucrat nici în felul lui Coșbuc, a cărui operă de inspirație atît de omogenă îți dă impresia unui atac în masă (versurile lui Vlahuță, în această privință, nu sînt nici cele mai multe, nici cele care și-au dobîndit un renume mai mare) ; el n-a putut folosi, în sfîrșit, nici mijloacele d-lui Iorga, al cărui retorism înflăcărat nu l-a putut ajunge niciodată. Desigur, însă, că influența sa personală cu minunatul său dar de a primi, cu fermecătoarea sa convorbire plină de mișcare, căldură și inteligență, nu va fi fost mai puțin rodnică,

în sfîrșit Al. Vlahuță a creat corpul de doctrină socială a literatului român. El l-a prezentat pe acesta ca un inadaptat, pierdut într-o burghezie stupidă și nesimțitoare ; el a formulat tristețile sale sociale și revendicările lui. Poetul care, înainte vreme, dubla de obicei un individ care împlinea și un alt rol în societate, se integrează, în acest moment al vieții noastre sociale, într-o nouă categorie de un caracter oarecum profesional. Al. Vlahuță devine cuvîntătorul acesteia. El raspîndește o nouă monedă. Timp de mai bine de un veac literatul român a parafrazat poezia *Liniște,* pe care Al. Vlahuță o dedică amicului său Delavrancea.

1919

VLAHUȚĂ, AUTOR DE MAXIME

Dicționarul de maxime (proiectat) m-a dus și la domeniul românesc. Poate nu-i voi putea da întinderea pe care o ocupă în literaturile hrănite din izvoarele antichității și umanismului. Spiritul clasic, cu înclinarea lui către formulările concise, de care au uzat filozofii cînd au concentrat rezultatele unor lungi experiențe, poeții și istoricii cînd au extras sensul general al unei situații și au dat un sfat sau un avertisment, oratorii în punctele culminante ale demonstrației lor — a înmulțit maximele și sentințele. Sociabilitatea cultivată a dat și ea o bogată recoltă de acest fel. Așa au apărut și proverbele popoarelor, foarte numeroase în limba română. Culegerea lui Zanne, care ar trebui retipărită cu adaosurile cercetării noi, ne dă o idee despre enormul material al reflecției generalizatoare, în forme concise sau figurate, pe care limba o pune la dispoziția întregii comunități.

Apelul la proverb este o caracteristică a rostirii românești, observată în multe împrejurări, și căreia I. Creangă și Anton Pann i-au dat o întrebuințare literară atît de fericită. Acel care întrebuințează proverbul, întrerupîndu-și comunicarea știrilor personale, invocă experiența secolelor și se pune sub pavăza comunității. Nu sîntem mai tari, mai siguri pe noi, mai liniștiți în cele ce spunem, dacă împreună cu noi se rostesc veacurile și mulțimile ? Dar tocmai fiindcă citatul popular, proverbul, ocupă un loc întins în rostirea noastră, maxima ca gen literar a fost mai puțin cultivată. Din operele cronicarilor, apoi ale tuturor scriitorilor români, începînd cu primele de-

cenii ale secolului trecut, voi scoate desigur un material interesant, dar va trebui să ajung la finele aceluiaşi secol pentru a afla autori de maxime individuale. Unul din aceştia a fost A. Vlahuţă.

Recitirea întregii opere a scriitorului, al cărui centenar s-a împlinit de puţină vreme, mi-a arătat încă o dată că paginile de reflecţie sînt printre cele mai rezistente în opera lui. Vlahuţă a fost un om de idei, un intelectual înclinat să asocieze totdeauna impresia şi evenimentul particular cu reflecţia asupra lor, aşa încît chiar cînd narează sau compune liric, expunerea sa se suspendă sau culminează într-o maximă. Unele din aceste maxime au intrat în circulaţia generală şi puteau fi auzite, mai ales pe vremuri, adaptate la situaţiile cele mai felurite.

Scriitorul, cunoscîndu-se bine, a dat o urmare mai întinsă darului său, notînd, la răstimpuri, maxime variate, ca acele publicate sub titlul *Fărmături* în volumul *File rupte.* Am recitit aceste maxime cu plăcerea de a-l găsi pe Vlahuţă întreg în ele. Simpatia cu suferinţa care l-a făcut, în atîtea momente^ ale carierei sale, să-şi unească glasul cu acel al revendicării populare,, generozitatea şi discreţia naturii sale, întregul fel al sensibilităţii lui apar limpede în aceste scăpărări de gînduri, uneori mai limpede chiar decît în poezii. Cînd Vlahuţă notează : „Norocul e o întîmplare, fericirea o vocaţie", nu ne putem împiedica să ne spunem că Vlahuţă nu şi-a recunoscut această vocaţie şi să ne reprezentăm melancolia lui persistentă. Poetul a crezut totdeauna în unitatea esenţială a binelui şi frumosului, în rădăcina lor comună, cum ne arată şi însemnarea : „Ce este bunătatea ? O frumuseţe pe care o percepi direct cu sufletul". O admirabilă mărturie pentru sinceritate cuprinde reflecţia : „Ia seama, tu care te crezi puternic pentru că ştii să te ascunzi. Are să vie o vreme cînd ai să te cauţi *şi* n-ai să te mai găseşti". Dar este oare atît de uşoară sinceritatea ? Sinceritatea este un dar, o nobilă înzestrare, ne învaţă Vlahuţă : „Sinceritate ! Ce uşor întrebuinţăm noi vorba asta. Ca şi cum ar sta la voia noastră să fim sinceri. Vai, nu e nimic mai delicat pe lume, nimic mai volatil ca duhul acesta sfînt al sincerităţii". Se exprimă aci o conştiinţă plină de scrupule delicate în veşnica acţiune a investigaţiei de sine ; şi sîntem fericiţi să aflăm că această conştiinţă era a poetului. Acesta e un generos : „Raza de soare care te încălzeşte pe tine

nu ţi-e împuţinată prin faptul că se mai încălzeşte la ea şi vecinul tău". Fericirea adevărată stă în iubire, în dăruirea de sine : „Fericirea adevărată n-o are, nu poate s-o aibă decît acela care-o dă... Şi ca s-o dai, nu e nevoie s-o ai ; iar ca s-o ai, trebuie să-neapi prin a o da."

O mare iubire de oameni, o putere de a pricepe suferinţa, care este desigur cea mai mare în acel ce-o încearcă, se exprimă în cugetarea : „Nimeni n-a iubit ca pine, nimeni n-a suferit cît am suferit eu. ...Toţi zicem aşa. Şi toţi avern^ dreptate". Ingenioasă este şi observaţia : „Adevărul aşteaptă.^ Numai minciuna e grăbită", desigur pentru că minciuna e ajunsă din urmă de demascarea ei. Luptătorii ştiu că : „Jertfele oamenilor sunt florile care se aruncă în calea ^dreptăţii". Iubeşte tăcerea, mediul germinaţiilor, şi detestă zgomotul, şi mai ales forma cea mai hido?.să a lui : „Tot ce creează tace. Natura-şi deschide florile ei în tăcere. Numai distrugerea vrea gălăgie. Nu e războiul cel mai mare zgomot pe care-l face omul pe pămînt ?" Nu-l înspăimîntă zgomotul^puterii brutale, căci : „Adevărata măsură după care se judecă orice putere : cît bine a făcut pe lume, nu cît zgomot a făcut". Puţine alte pagini mai pure, mai delicate, au fost scrise în epoca în ca e Vlahuţă lăsa să cadă din pana sa aceste însemnări şi altele mea.

Fărmăturile lui Vlahuţă nu sînt prea numeroase. Un fervent al scriitorului a avut ideea să le sporească cu alte reflecţii, formulate lapidar, din restul operei lui, şi astfel a luat naştere micul volum : *Gînduri* — din 1927. Această culegere ar putea fi încă adăugată cu tot ce ar aduce lectura întregii opere, cu preocuparea de a reţine tot ce apare ca formulare aforistică în nuvele, în poezii, în articole. Mă gîndeam la posibilitatea unei astfel de lucrări, cînd prin bunăvoinţa unei colege din învăţământul mediu, Emilia Milicescu, mi s-a deschis un nou izvor al literaturii de maxime ale lui Vlahuţă, necunoscut pînă acum. Mi-a fost dat deci să examinez un album din acele pe care fetele de altădată îl prezentau prietenilor de cele două sexe, cerîndu-le să noteze acolo gînduri menite^ să-i reprezinte şi a căror recitire ar fi putut să le fie plăcută într-un viitor îndepărtat: un album de *suveniruri,* aşadar, cum nu ştiu dacă multe fete mai păstrează astăzi, cînd vechile deprinderi romantice par cu totul perimate. Aceste deprinderi erau condiţionate de viaţa claustrată a femeii de altădată şi nu şi-ar

mai avea locul în zilele de azi, cînd femeia ia o parte atît de întinsă la viaţa publică şi profesională.

^Albumul comunicat mie are cîteva sute de pagini cu mărginit aurite, strînse între copertele de piele cu ornamente metalice, pierdute în parte. Este un codice foarte interesant ca document de epocă şi nu mai puţin ca document literar, fiindcă printre colaboratorii lui, colege ale posesoarei albumului şi poeţi de ocazie care îşi datează compunerile încă din 1871, se găseşte îşi un autor pe cale să devie celebru : Alexandru Vlahuţă, învăţător, apoi profesor la Tîrgovişte în anii 1879—1884.

Albumul a aparţinut Elenei Grecescu, sora Matildei, care moare în 1882 inspirînd poetului elegia *Dormi în pace.* Viahuţa continuă să frecventeze casa Grecescu şi după moartea Matildei, care-i devenise logodnică, aflînd acolo un prieten de o viaţă în Cristu Grecescu, fratele celor două surori, şi, după cît se pare, o nouă simţire delicată pentru Elena, devenită mai tîrziu doamna Cantuniari. Fiul acesteia, Constantin Cantuniari, a păstrat vechiul album şi l-a pus acum la dispoziţia Emiliei Milicescu, harnică strîngătoare de documente literare.

Am răsfoit cu atenţie paginile albumului, nu numai pentru interesul prezentat de el în legătură cu un episod puţin cunoscut din viaţa lui Vlahuţă, dar pentru că el cuprinde şi bucăţi jnedite ale acestuia, poezie şi proză, apoi un număr de maxime, care vin tocmai în întîmpinarea preocupării de acum. Voluminosul caiet legat în piele roşie va trebui bine studiat, fiindcă el pune în lumină pe Vlahuţă din faza lui preeminesciană, dar cu tendinţe^ spre lirica reflexivă, păstrate şi mai tîrziu. Deocamdată voi transcrie cîteva maxime, interesante pentru calitatea lor de inedite, dar şi pentru că ele ne arată în Vlahuţă, tînăr de douăzeci şi ceva de ani, un gînditor format, stăpîn pe mijloacele sale de expresie. Transcriu cu ortografia de azi, adăugind în paranteze constatări şi reflecţii editoriale :

„Rar şi anevoie putem înţelege semnele ce ni le face ci^neva din depărtare. Totdeauna sa cătăim să le dăm o tălmăcire — falsă, contrară de multe ori — dar trebuie să le-o dăm. Aşa că, de la începutul lumei, mintea omenească s-a zbuciumat veşnic în faţa a mii de semne ce necontenit îi face firea de departe, căci depărtate sunt de priceperea omului şi

semnele cari se fac sub craniul lui ca şi cele cari se fac dincolo de stele."

Sub titlul : *Din cugetările unui nebun :*

„Prevederea aşterne poduri mari peste rîuri mici".

„în orice om e un atelier misterios. în el fiecare oră clădeşte şi dărîmă. Ochiul cel mai pătrunzător nu-i poate citi ideile în cartea faptelor, şi foarte rar îi poate citi sentimentele în cartea ideilor."

„Prudenţa, pătrundă cît de mult, nu-şija curajul niciodată ca să spună ce fel e, pe unde n-a pătruns încă."

„Nu judeca conţinutul după continent, nici totul după parte."

„în orice om e prostie — spiritul constă în a şti să-şi ascundăprostia."

„Razemă-ţi totdeauna speranţele pe raţiune. Vai ! — cînd îţi vei rezima raţiunea pe speranţe l"

„Prudenţa ţine capitalul în ceea ce cugetă şi dă numai interesul — în ceea ce vorbeşte." (Semnate : *A. V., Tergovistea 1880 Fevruar 8.* Ciclul acesta de maxime, variaţii pe tema prudenţei, poate avea şi unele izvoare pe care deocamdată nu le pot identifica. După o linie orizontală, sub acelaşi titlu şi deasupra aceleiaşi iscălituri, urmează :)

„Foarte puţine femei au scris despre bărbaţi — pentru că în peana lor ele cată întotdeauna să ingemeneze frumosul cu frăgezimea. Dar toţi scriitorii (bărbaţi) au scris despre femeie, în genere însă ei au scos din penele lor femei slabe, înşelătoare, uşoare etc. — umbre de femei. De aci aceste noţiuni legate mai totdeauna cu noţiunea de femei."

„Cine citeşte însă istoria scrisă de mîna împrejurărilor de toate zilele se convinge de adevărul că bărbaţii sunt de mii de ori mai înşelători decît femeile, că în ei găsesc de cele mai muke ori o slăbiciune de copil — şi o-uşurinţă de nebun/' (Generos pentru femei !)

„Nimic nu e mai periculos pentru un tînăr decît laudele şi admirarea peste măsură a celor ce-l înconjoară. E un fel de otravă dulce pe care el o bea cu o nedescrisă sete. Capul i se împle de fel de fel de visuri. De e pitic se crede gigant. De e gigant se crede Dumnezeu. Energia, spiritul de muncă, ambiţiunea de a ajunge la nivelul laudelor ce i se dau — adorm ameţite de periculosul opium ce ia pe fiece moment. Mai tîrziu cade, grozava cădere a somnorosului ridicat în nori,

şi nu ştie mîna care l-a trîntit, şi cînd o ştie, n-are curajul s-o spună. Cunosc foarte puţini tineri cari s-au scuturat de visurile nebune şi primejdioase ale tinereţii şi cari au găsit în laude o încurajare — un impuls binefăcător. Cunosc mii pentru cari laudele au fost o prăpastie." (Reluarea temei prudenţei, cu preocuparea de a tempera delirul grandomaniei* Modestul, rezervatul Vlahuţă al maturităţii a cunoscut excesele sentimentului de sine măcar în alţii.)

„Omul nu e liber — dar are un drept care e aproape *libertate :* a-şi lărgi închisoarea cît poate. Nu va reuşi să o *despăreteze,* dar va ajunge să o facă atît de largă încît foarte rar să-şi aducă aminte că nu-i liber... abia zărind păreţii." (E vorba de libertatea voinţei ca problemă psihologică şi morală. Determinismul voinţei poate fi lărgit, desigur prin efort, prin educaţie.)

„Nimeni să nu se teamă de omul care se teme de orice ; oricine să aibă groază de omul ce nu se teme de nimic."

„înainte de a ne lua o hotărîre trebuie să ne sfătuim şi cu temerile noastre — căci de cele mai multe ori acestea au mult mai bune vederi decît rîzătoarele speranţe." (Urmează o pagină de însemnări fără caracter de maxime, descriptiv-simbolice şi confesiuni lirice în care se întrevede sentimentul pentru dedicatară. Semnat: *Amelm.* Scrisul lui Vlahuţă.)

în genere se poate spune că tînărul Vlahuţă e un gînditor format, o natură serioasă şi cumpănită, cum a rămas totdeauna, dar preocupat mai mult de a-şi găsi propriile lui norme de conduită decît de a pricepe soarta altora şi de a elabora principiile iubirii şi ale solidarităţii umane. Maximele tinereţii nu au parfumul moral al celor compuse de Vlahuţă în epoca maturităţii, dar însemnătatea lor pentru cunoaşterea scriitorului în epoca formaţiei lui nu poate scăpa nimănui.

Anton Pann

Apare în volumul *Anton. Pann (Conferinţă ţinuta în cadrul Uniunii Scriitorilor din R.P.R., la 26 noiembrie 1954 şi în cadrul Societăţii de ştiinţe istorice şi filologice, filiala Iaşi, la 14 decembrie 1954),* Buc, 1955 ; în *Literatura universala şi literatura naţionala,* E.S.P.L.A., Buc, 1956, p. 141—165 ; apariţii postume în : *Studii de literatura româna,* Editura didactică şi pedagogică, Buc, 1965, p. 49—66 ; în *Scriitori români,* Editura Minerva, Buc, 1970 (Ediţie îngrijită de Cornelia Botez. Antologie, prefaţă şi tabel cronologic de Pompiliu Mareea), voi. I, p. 1—30.

Reproducem textul din volumul *Literatură universală şi literatură naţionala.*

Spicuim din recenzia lui Al. Săndulescu intitulată *Un luminos portret al lui Anton Pann,* apărută în *Gazeta literară,* an. II, nr. 39 (81), 29 sept. 1955, p. 4 :

„Evocînd atmosfera orientală a Bucureştilor din pragul veacului trecut [...] prof. T. Vianu reînvie pentru un moment epoca, slujindu-se de ample descripţii, în care pitorescul se împleteşte cu întîmplările crude ale vremii. [...] Autorul recompune tabloul din elementele pe care i le oferă însuşi Anton Pann. [...] Tudor Vianu face o interesantă expunere biografică în cadrul căreia îl descoperim pe Anton Pann, marele poet popular, înzestrat cu cultura vechilor înţelepţi moştenită prin oralitatea folclorică. [...] Fizionomia lui Anton Pann devine şi mai proeminentă pe măsură ce autorul îi pre-

cizează locul în istoria literaturii române şi universale. [...] Imaginea vieţii lui Anton Pann este întregită de o cuprinzătoare trecere în revistă a operei, ceea ce face ca lucrarea să capete însuşirile unui studiu în care erudiţia unanim apreciată se îmbină cu fineţea şi precizia observaţiilor critice. [...] Evocarea academicianului Tudor Vianu îşi sporeşte valoarea şi prin stilul de o distinsă sobrietate, niciodată pedant, totdeauna plin de culoare şi chiar de o caldă familiaritate atunci cînd subiectul o cere. Erudiţia autorului se comunică în formulări clare, lămuritoare, iar observaţiile sînt notate cu iscusinţa şi eleganţa unui pasionat mînuitor al condeiului."

Alecsandri ca descriptiv

Apărut în *Gîndirea,* an. VI, nr. 6—8, iulie—septembrie 1926, p. 236—239. Retipărit—postum—în volumul *Scriitori români,* Editura Minerva, Buc, 1970 (Ediţie îngrijită de Cornelia Botez. Antologie, prefaţă şi tabel cronologic de Pompiliu Mareea), voi. I, p. 31—42.

Reproducem textul din *Gîndirea.*

 *Alexandru Odobescu*

Studiu introductiv la : Al. Odobescu : *Opere,* voi. I—II. Ediţie îngrijită, cu glosar, bibliografia scriitorului şi studiu introductiv de Tudor Vianu. E.S.P.L.A., Buc., 1955. în volum : *Alexandru Odobescu,* E.S.P.L.A., 1960 (Mica bibliotecă critică). Postum apare în : *Studii de literatură română,* Editura didactică şi pedagogică, Buc, 1965, p. 67—126 ; în *Scriitori români,* Editura Minerva, Buc, 1970 (Ediţie îngrijită de Cornelia Botez. Antologie, prefaţă şi tabel cronologic de Po-mpiliu Mareea), voi. I, p. 56—168.

Reproducem textul din volumul *Alexandru Odobescu,,* 1960.

Cităm din recenzia lui Liviu Călin publicată în *Gazeta literară,* nr. 23 (325), 2 iunie 1960, p. 2 :

„Fără a ignora portretul spiritual al lui Odobescu, Tudor Vianu se opreşte mai cu seamă asupra operelor sale principale. Ca prefaţă, a fost intitulat *Al. Odobescu — paşoptist şi umanist.* Sînt coordonate care definesc şi solicită atenţia.

Ceea ce preocupă îndeosebi pe Tudor Vianu este latura umanist-ştiinţifică a operei prezentate. Pentru aceasta întreprinde ample analize şi cînd ajunge la *Istoria arheologiei* subliniază importanţa lucrării «cu puţine analogii în epocă». La un scriitor cu asemenea sensibilitate, aplicaţia ştiinţifică e de-a dreptul uimitoare. Şi, coborînd în secolele Renaşterii, Tudor Vianu îl apropie de Lorenzo de Medici şi Rabelais. *Pseudo-Kyneghetikos* vine şi el cu o mare contribuţie în sprijinul apropierii de mai sus.

Cîteva indicaţii certifică receptivitatea lui Odobescu la valorile culturii umaniste în anii primelor sale studii, ca şi pasiunea sa de cercetător şi iubitor al tradiţiilor şi folclorului românesc, cărora le-a consacrat cîteva cunoscute articole. Tudor Vianu le comentează cu evidentă voluptate, şi cînd este vorba de *Cîteva ore la Snagov* procedează el însuşi ca memorialistul său. Se simte participarea autorului, care interpretează nu numai cu mintea ci şi cu sensibilitatea."

Sub titlul *Un studiu remarcabil,* Mihai Drăgan scrie în *Tribuna,* an. IV, nr. 22, 2 iunie 1960, p. 2 :

Urmărind cu consecvenţă punctarea celor mai definitorii trăsături şi momente din viaţa şi opera scriitorului analizat, acad. Tudor Vianu ne-a dat o «micromonografie» remarcabilă prin firul ei sintetic unificator, în care documentarea, judicios selecţionată, pune în lumină mai întîi aspectele puţin relevate (sau ignorate) pînă azi, cum ar fi concepţia înaintată despre artă, istorie şi arheologie a lui Al. Odobescu, rezultantă a vederilor sale de esenţă patruzecioptistă.

[...] Paginile consacrate tratării celei mai de seamă opere odobesciene, *Pseudo-Kyneghetikos,* sînt puţine ca număr, dar adună în formulări concise observaţii deosebit de preţioase prin stabilitatea şi ineditul lor. Se pune astfel în lumină umanismul scriitorului, subliniat apoi energic şi prin explicarea largă a preocupărilor istorice şi arheologice, în special, ale lui Odobescu, personalitate ştiinţifică şi literară cu puţine analogii în epoca sa.

Un merit incontestabil al acestui studiu monografic este strînsa lui organicitate, îmbinare într-o proporţie bine echilibrată a problemelor legate de opera literară şi ştiinţifică cu acelea ce ţin de manifestările civice ale lui Odobescu."

Spicuim din recenzia lui B. Octavian din *Viaţa românească,* an. XIII, nr. 9, septembrie. 1960, p. 163—164 :

„Cercetător de înaltă ţinută şi evocator pasionat al fapteîor şi figurilor culturale ale trecutului naţional şi universal, Tudor Vianu a formulat poate cea mai autentică definiţie a umanistului, atunci cînd, într-un articol destul de recent, l-a denumit pe acesta «poet al culturii». Starea poetică, fiind deopotrivă comună atît creatorului cît şi cercetătorului, deşi de fiecare dată de o factură deosebită, nu există date culturale aride decît pentru necunoscător, iar referinţele bibliografice sînt total lipsite de farmec numai pentru acela pentru care însăşi sursa lor nu spune nimic. în acest sans, întreaga activitate a umanistului Tudor Vianu, dezvăluind poezia exegezei şi a bibliografiei, constituie un convingător exemplu. [...]

Fie că sînt analizate cu rigoarea şi competenţa, de mult cunoscute, *Scenele istorice* sau *Pseudo-Kyneghetikos, Istoria arheologiei* sau *Tezaurul de la Pietroasa,* precum şi viaţa şi activitatea depusă în cadrul diferitelor funcţiuni publice deţinute, de fiecare dată autorul este preocupat îndeosebi să scoată în lumina cuvenită felul în care Odobescu, într-o epocă în care «societatea românească s-a schimbat şi vechile idealuri revoluţionare au fost necontenit trădate», a ştiut să îmbine în permanenţă umanismul cu paşoptismul într-o originală sinteză. [...]

Bogăţia informaţiei şi profunzimea analizei, conciziunea şi ilapidaritatea stilului constituie calităţi fundamentale, de mult cunoscute, ale artei exegetice a lui Tudor Vianu. Prezenţa lor în compunerea schiţei monografice consacrate lui Alexandru Odobescu face din această lucrare încă un model de cercetare ştiinţifică despre care se poate spune, folosind cuvintele autorului, că este «o manifestare a temperamentului sau iubitor de artă, de natură şi de popor», «o formă a vieţii»."

B.-P. Hasdeu, poetul

Apărut în *Figuri şi forme literare,* Casa Şcoalelor, Buc, 1946, p. 84—94 ; postum — în : *Studii de literatura romāna,* Editura didactică şi pedagogică, Buc, 1965, p. 127—135 ; în *Scriitori români,* Editura Minerva, Buc, 1970 (Ediţie îngrijită

de Cornelia Botez. Antologie, prefaţă şi tabel cronologic de Pompiliu Mareea), voi. I, p. 43—55.

Reproducem textul din volumul *Figuri şi forme literare.*

Despre studiile din volumul *Figuri şi forme literare,* Alexandru Piru scrie în *Naţiunea,* an. I, nr. 73, 21 iunie 1946, p. 2 : „într-o epocă de dezorientare ca aceasta prin care trecem, ele aduc contribuţii serioase şi sistematice, în vederea delimitării exacte a domeniului literaturii, recomandîndu-se de la sine tuturor iubitorilor de idei".

Volumul *Studii de literatura romāna,* apărut la scurtă vreme după moartea lui Tudor Vianu, este recenzat pios de Edgar Papu în *Gazeta literară,* an. XII, nr. 30 (693), 22 iulie 1965, p. 2. Cu acest prilej, recenzentul creionează un succint— nu de aceea mai puţin pătrunzător — portret moral al marelui dispărut:

„După cum desluşeşte autorul în scurta sa prefaţă, datată 25 apr. 1964, prefaţă citită de noi cu emoţia cu care luăm cunoştinţă de ukimele sclipiri ale unei minţi ce n-a încetat să gîndească nici în pragul morţii, studiile adunate, deşi concepute la intervale mari unele de altele, prezintă o certă unitate. [...] De aceea — după noi — unitatea volumului este îndeosebi de ordin etic, oglindind unul din cazurile cele mai exemplare cînd cinstea, sinceritatea, buna-credinţă, contribuie să adîncească şi să consolideze munca teoretică a unui savant. Prin încrederea pe care ne-o inspiră, ideile acestui om produc întotdeauna o dublă bucurie, mai întîi, aceea de a fi subtile, ingenioase, interesante, iar în al doilea rînd, de a ni se impune şi ca adevărate."

E. Papu subliniază noutatea şi importanţa demersului întreprins de Tudor Vianu în lucrarea despre Hasdeu :

„în studiul consacrat lui *B.-P. Hasdeu, poetul,* e] arată că fiecare epocă îşi are nu numai literatura ci şi istoria ei literară. La noi s-a impus pînă nu demult o istorie literară văzută prin optica «Junimii», după care s-a călăuzit mai tot învăţământul nostru mediu şi superior. De îndelungată vreme conştient că noi reprezentăm o altă epocă, şi în consecinţă trebuie să avem o altă istorie literară, Tudor Vianu a privit drept o datorie patriotică faptul de a pune în plină lumină şi unele figuri contemporane, care nu se integrau în acel curent. Trebuie adăugat că o atare tendinţă democratică, de

valorificare a tuturor resurselor naționale, s-a precizat actualmente şi în alte ţări. Bunăoară în Franța, pînă în ultima vreme, istoria literară a veacului al XVII-lea nu era aha decît istoria lui Boileau şi a Academiei. Această întîrziere a determinat recent campania de reabilitare a unor scriitori cu caracter popular din acest secol, care nu intrau în sfera clasicismului. Cu acelaşi gînd generos studiază şi cercetătorul român figurile contemporane dar străine «Junimii», cum ar fi Hasdeu."

Acelaşi Edgar Papu, într-un studiu mai amplu, intitulat *Tudor Vianu şi literatura româna* (publicat în volumul *Din luminile veacului,* Buc, E.P.L., 1967, p. 42—59), revine asupra contribuției lui Tudor Vianu cu privire la valorificarea poeziei lui B.-P. Hasdeu :

„Iată, bunăoară, lirica lui Hasdeu (în studiai *B.-P. Hasdeu, poetul),* pe care Tudor Vianu vrea şi reuşeşte s-o scoată la lumină şi s-o valorifice. Obiectivitatea criticului îl împiedică, însă, de a trece ou vederea şi scăderile ei. Aci .acționează în chipul cel mai fin ierarhizarea între merite, care-1 fixează definitiv pe scriitor într-un anumit registru de valoare, şi lipsuri, care doar ştirbesc ceva din integritatea acelui registru. Pe la începutul studiului, cînd calitățile poeziei lui Hasdeu au fost numai formulate, fără a se ajunge încă la o privire dezvohată a lor, defectul ei principal se vede exprimat fugitiv şi reticent, pentru a nu neutraliza aserţiunea despre caracterul pozitiv al ansamblului, care rămîne cu mult mai important. Criticul spune acum numai că Hasdeu «depăşeşte uneori norma unui gust măsurat». Consemnarea defectului este exprimată în termeni ocoliți şi eufemistici, fiind şi 'această formulare atenuată . prin semnalarea frecvenței reduse a părții negative *(uneori).* Către sfîrşitul studiului, însă, cînd s-a depăşit simpla enunțare a intenției şi după ce un lanț de demonstrații pertinente ne-a cîştigat definitiv pentru teza caracterului valoros al obiectului studiat, acelaşi defect, atins reticent la început, este exprimat din nou an termeni precişi şi tari: la această etapă el nu mai amenință să ne zdruncine convingerea obținută. Iată cum se exprimă acum : «Alteori, există în lirica lui (a lui Hasdeu, n. n.) căderi în trivialitate şi chiar eclipse ale decenței». Singurul element de atenuare este numai *alteori,* care corespunde lui *uneori* din prima fază; toți ceilalți termeni se arată mai neconcesivi şi mai

duri. Proporția, însă, se păstrează aceeaşi ca şi la început între planurile ierarhice stabilite, fiindcă şi dezvoltarea aspectelor pozitive a luat o amploare asupra căreia nu mai poate acționa amintita frază de vestejire. Un spirit care manevrează atît de subtil nuanțele de gîndirc şi relațiile între judecăți, cum este Tudor Vianu, ne arată că adevărul are mai multe dimensiuni şi că el nu se dovedeşte valabil numai prin *ce* spune, ci şi prin *cum* şi *cînd* spune."

„Junimea"

Acest studiu reprezintă capitolul redactat de Tudor Vianu din *Istoria literaturii române moderne,* Gasa Şcoalclor, Buc, 1944, lucrare scrisă în colaborare cu Şerban Cioculescu şi Vladimir Streinu. Republicat — postum — în *Scriitori români,* Editura Minerva, Buc, 1970 (Ediție îngrijită de Cornelia Botez. Antologie, prefață şi tabel cronologic de Pompiliu Mareea), voi. II, p. 5—251 ; în *Istoria literaturii române moderne,* Editura didactică şi pedagogică, Buc, 1971. Sub titlul *Lirica lui Eminescu,* Tudor Vianu publică în *Universul literar şi artistic,* nr. 25, 24 iunie 1939, p. 1 şi 7, un text care va fi reluat în capitolul despre Eminescu din *Istoria literaturii române moderne.*

Reproducem srtudiul după ediția din 1944 a *Istoriei literaturii române moderne.*

Din ecourile critice stîrnite de această istorie literară, menționăm cronica lui I. Biberi în *Democrația,* an. I, nr. 2, 15 oct. 1944, p. 6. Recenzentul analizează contribuția lui Vianu, prin contrast cu cea a lui Şerban Cioculescu, care îi apare ca o suită de micromonografii. „Supunîndu-se la obiect, care cuprindea un curent literar bine conturat, «Junimea», domnul Tudor Vianu a dat o contribuție unitară ca dezvoltare. Expunerea d-sale nu prezintă o galerie de portrete ci o desfăşurare. Firul continuității este menținut, atmosfera grupării, de altminteri, remarcabil reconstituită, este prezentă, iar marii creatori tîrăsc după ei, în constelație, pulberea scriitorilor de a doua mînă. Domnul Vianu are grija constantă de a raporta scriitorii la momentul istoric şi la curentul general care i-a cuprins. Deşi de formație filozofică şi familiar problemelor şi preocupărilor de caracterologie, nu

a căzut în psihologism. Călăuzit de biografie, autorul creionează fizionomii, dar mai cu seamă defineşte situaţii literare."

Din cronica literară semnată în *Viaţa româneasca* (an. XXXVI, noiembrie 1944, p. 80—88) de Petru Comarnescu, k *Istoria...* celor trei autori, reproducem pertinenta judecată asupra contribuţiei lui Tudor Vianu : „Contribuţia d-lui Tudor Vianu implică un avantaj pe care numai rareori la noi şi chiar în străinătate îl au istoriile literare. D-sa venin-d din lumea filozofiei, vibraţia şi semnificaţia ideilor, expunerea abstractă, judecata ideologiilor şi curentelor vor cunoaşte altfel de înfăţişări şi funcţiuni. Apoi, chiar în filozofie, cînd pune o problemă, d-l Vianu procedează adesea istoric, stabilind, în prealabil, şirul de păreri emise de-a lungul vremurilor, grupmd şi comparîind temeinicia celor mai reprezentative. Filozof, avînd în obişnuinţă, aproape de la începutul activităţii sale, perspectiva şi metoda istorică, d-l Tudor Vianu era deplin indicat, fiind şi estetician, să contribuie la o istorie literară şi mai ales la acele manifestări în care ideea şi sensibilitatea se condiţionează reciproc, în care ideologia şi arta se ajută într-o măsură covîrşitoare, aşa cum a fost în cazul «Junimii». în timp ce foarte mulţi critici literari rămîn la intuiţii, impresii, sugestii, d-sa stăpâneşte arta analizei, comparaţiei, sintezei, definiţiei, adînoind şi cuprinzînd fenomenele artistice.

în special, din contribuţia la primul volum al noii *Istorii literare,* găsim exemplar studiul despre Titu Maiorescu, adevărată monografie caracterizatoare, în care se întreprinde istoria ideilor şi se face analiza dezvoltării unei concepţii într-un mod magistral, prin trasaturi şi leir-motive esenţiale. Ne sînt arătate originea hegeliană a esteticii maioresciene, hegelianismul acela moştenit din momentele-i de disoluţie şi care se va încrucişa la criticul român cu doctrina schopenhaueriană şi cu anume rădăcini realiste, care explică nu numai caracterul practic şi concret al activităţii sale, dar şi circumscrierea formelor literare la fenomene particularizate, prin împrejurări în timp şi spaţiu. Din această dialectică, între universalismul abstract şi realismul partieularist, junimismul îşi va alcătui, cu vremea, cele două orientări, tipice, una legată de genialitatea şi aristocraţia spiritului; cealaltă, legată de realismul popular. Dar însuşi gustul criticului se zbătea între

aceste orientări, Maiorescu fiind într-adevăr un eclectic în aprecierile sale concrete

D-1 Tudor Vianu urmăreşte evoluţia pragmatismului critic al cîrmuitorului «Junimii» datorită căruia s-a format la noi o stare spirituală de criticism, el fiind legiuitorul. «Maiorescu n-a fost un cugetător care să se fi impus prin originalitatea invenţiei şi omul teoretic a fost necontenit subordonat în el omului practic şi făptuitor. Este un caracter romantic în toată firea lui Maiorescu ; împreună cu slaba lui aptitudine metafizică, intensa dezvoltare pe care o dobîndeşte virtutea lui pragmatică, organizatoare, legiferantă. Maiorescu este un legiuitor.» Această definiţie vine după ce ni se arătase că dacă nici chiar ideile sale critice nu fuseseră rostite la noi cel dinţii de către el, în schimb el este acela care le-a impus printr-o vehemenţă critică şi printr-o viguroasă formulare.

Maiorescu nu a fost un tradiţionalist refractar progresului şi libertăţii, chiar dacă a întrebuinţat metode de Restauraţie şi a fost un conservator.

«Nu punerea de acord a formelor cu vechiul fond de cultură al poporului va dori el, ci înălţarea acestui fond pînă la punctul în care să poată umple formele goale şi iluzorii la început.» Dacă adîncim sensul acestei juste observaţii, atunci afirmaţia d-lui Vianu că «Maiorescu a afirmat cel dintîi principiile curentului devenit biruitor în urmă prin *Sămănătorul* şi *Viaţa românească»* nu ne mai pare atît de discutabilă în privinţa *Vieţii româneşti,* a cărei doctrină, printre altele, se deosebeşte faţă de sămănătorism tocmai prin dinamism universalist şi prin progresia faţă de anumite forme sociale şi culturale necesare, ale unui fond în devenire. Apropierea lui Maiorescu de folclor, de ţărănime, de realismul popular dar totodată şi dialectica dintre universalism şi particularism, pe care nu a părăsit-o — chiar dacă eclectismul său varia accentele şi orientările — pot, într-adevăr, dezvălui anumite poziţii înrudite cu ceea ce a urmat în cultura română, chiar dacă izvoarele directe sînt altundeva. Remarcăm că, în genere, noile istorii literare urmăresc uneori mai mult atmosfera ideilor decît istoria propriu-zisă a ideilor, stabilind asemănările mai mult decît înrudirile reale ; succesiunile mai mult decît cauzalitatea. (D-1 Cioculescu susţine, în aceeaşi lucrare, că originea esteticii sămănătoriste se află în conferinţa lui Odobescu, rostită în 1872 la Ateneu, iar d-l Vianu o află la

Maiorescu, răspunzător şi de principiile... *Vieţii româneşti,* ceea ce este excesiv şi va trebui discutat.)

Dintre ceilalţi junimişti, P. P. Carp şi lacob Negruzzi ne par semnificativ portretizaţi şi, desigur, A. D. Xenopol, căruia criticul-filozof îi aduce toată înţelegerea. Caragiale şi Creangă sînt, de asemenea, viguros şi semnificativ portretizaţi de d-l Vianu, care le aşează, alături, un tablou de egală importanţă al lui Slavici, dîndu-şi totuşi seama că trecerea prozatorului ardelean în rîndul marilor artişti ai «Junimii» este cu totul discutabilă şi nereuşind pînă la urmă să ne convingă că a procedat cu destul temei.

Dar dacă Maiorescu, Xenopol, Caragiale, Creangă sînt magistral surprinşi şi cuprinşi în mici monografii junimiste, nu tot la fel putem spune că este cazul lui Eminescu. D-l Tudor Vianu insistă asupra prozei eminesciene şi asupra formaţiei lui spirituale, dar poezia şi chiar ideologia lui Eminescu sînt insuficient cercetate în acest volum. Pentru «amănuntele interpretării» liricii eminesciene, d-l Vianu trimite pe cititorul istoriei literare la volumul său *Poezia Iui Eminescu,* dîndu-şi seama de tratarea sumară tocmai a ceea ce este mai însemnat în toată creativitatea românească. Iar pentru ideologia şi concepţia de gînditor şi poet a lui Eminescu noi am îndruma pe acelaşi cititor la paginile din *Litterature Roumaine* a d-lui Bazil Munteanu, unde se ating dificultăţile capitale ale atitudinii intelectuale eminesciene, în primul rînd contradicţia dintre credinţa-i în neant şi aetivismul social, dintre pesimismul universal şi optimismul naţionalist. Chestiunea nu este fireşte epuizată, dar faptul că Eminescu nu credea în raţiune ca Maiorescu, deşi iubea ideile, explică, în parte, incongruentele atitudinii sale. Este o lipsă serioasă neluarea în temeinică cercetare a concepţiei eminesciene, căci tocmai d-l Vianu ar fi fost indicat s-o facă, după atîţia străluciţi şi mai puţin străluciţi cercetători ai lui Eminescu. De asemenea, măcar pentru lirica lui, s-ar fi putut da citatele caraoteristice şi îndeplini analizele de amănunt, netrimiţîndu-se cititorul la alţi autori sau la volumul însuşi al celui care s-a ocupat de el. Faţă de d-l Vianu, regretul nostru este mai mare decît obiecţia adusă.

Altă observaţie privitoare la contribuţia d-lui Tudor Vianu este aceea că d-sa cercetează cu devoţiune şi competentă operele autorilor, dar nu le ierarhizează îndeajuns critic. Dacă menţionează perfecţia unei nuvele a lui Caragiale, în ischimb se fereşte de a valorifica accentuat opere de însemnătatea *Scrisorii pierdute.* Iar generalităţile atît de substanţiale asupra lui Eminescu îi lasă totuşi în umbră operele. Istoriile literare trebuie să recomande, să impună anumite opere, să le urmărească gradele de desăvîrşire şi în ce măsură arta le este suficientă.

Dintre scriitorii mai puţin însemnaţi, N. Gane apare într-o lumină prietenoasă, găsindu-se prefigurări sadoveniste în opera sa, precum la Bodnărescu se remarcă prezenţa «muzicii eminesciene», prevestindu-se ceea ce va fi în curînd cîntecul celui mai mare poet român al veacului trecut. Dar nu numai Samson Bodnărescu se arată poet interesant «mai cu seamă în mica poezie lirică», ci şi N. Beldiceanu, căruia i se găsesc unele anticipaţii argheziene şi căi spre noile tehnice ale poeziei, datorită versificaţiei sale poliritmice."

Istoria literaturii române moderne a mai fost recenzată şi de C. D. Papastate în *Ramuri,* an. XI, număr unic, 1945, p. 65—70.

O judicioasă apreciere asupra capitolului consacrat *Junimii* de către Tudor Vianu în *Istoria literaturii române moderne,* găsim în monografia lui Ion Biberi: *Tudor Vianu,* Editura pentru literatură, Buc, 1966, p. 187—188 :

„Este, credem, contribuţia personală cea mai însemnată a operei critice şi istoric-literare a lui Tudor Vianu, această prezentare a figurilor Iui Maiorescu, Eminescu, I. Creangă, I. L. Caragiale. în aceste analize, istoricul literar se vădeşte în plinătatea mijloacelor sale. Prin progresia lentă şi menajată a expunerii, împlinind o desfăşurare organică, logică şi amplă, prin claritatea acestei expuneri, prin perspectiva deschisă de consideraţiile sale generale şi prin precizia plină de ascuţime a definiţiilor sale rezumative, Tudor Vianu se afirmă a fi un mînuitor abil şi informat al metodelor istoriei literare : înfăţişarea biografiei autorilor principali, deopotrivă faptică şi morală, a formaţiei lor mentale şi a influenţelor suferite, este completată prin portrete creionate cu siguranţă, pregătind analiza operelor, a judecăţilor de valoare, a inserţiei şi situării operelor în orbita largă a literaturii naţionale; rolul jucat de autorii analizaţi în cadrul vieţii literare reiese din evocarea atmosferei culturale şi literare a

epocii, din atitudinea lor mentală, faţă de viaţa literara naţională şi europeană. Metoda cercetării este suplă, adaptată fiecărei figuri cercetate ; ea îmbrăţişează cu egală siguranţă pe teoreticianul sever, pe poetul romantic, pe povestitorul popular şi pe dramaturg. Adaptării metodei îi urmează, în economia generală a lucrării, îşi o proporţionare îngrijită, sub raportul iamplorii examenului şi a spaţiului tipografic atribuit marilor creatori, faţă de figurile secundare. Vor trebui semnalate cu deosebire, după expunerile analitice, pasajele sintetice, de formulare concentrată, a capitolelor consacrate mariior scriitori."

Ideile estetice ale lui Titu Maiorescu

Apărut în *Viaţa românească,* an. XVII, nr. 1, ian. 1925, p. 61—73. în volumul *Fragmente moderne,* Editura Cultura naţională, Buc, 1925, p. 121—142 ; *Arta şi frumosul,* Societatea română de filozofie, Buc, 1931, p. 157—177 ; postum în: *Studii de literatură română,* Editura didactică şi pedagogică, Buc, 1965, p. 136—146. Republicat în *Scriitori români,* Editura Minerva, Buc, 1970 (Ediţie îngrijită de Cornelia Botez. Antologie, prefaţă şi tabel cronologic de Pompiliu Mareea), voi. I, p. 369—387.

Cităm o caracterizare marginală datorată lui Pompiliu Constantineseu *[Sburătorul,* an. IV, nr. 3, 1926, p. 39). Textul, revăzut şi pe alocuri modificat, a fost republicat în volumul *Mişcarea literară,* Editura Ancora, 1927, şi figurează şi în ediţia de *Scrieri* ale lui Pompiliu Constantinescu, Editura Minerva, voi. V, 1971, p. 156—157. Transcriem din versiunea iniţială a recenziei, aşa cum a apărut ea în *Sburătorul.* Criticul este preocupat de a distinge trăsăturile definitorii ale personalităţii intelectuale a lui Tudor Vianu :

„Scrisul d-lui Tudor Vianu este totdeauna interesant. Spirit hrănit cu o nobilă substanţă filozofică, d-sa e un iubitor de idei generoase, chiar cînd îşi exercită curiozitatea intelectuală în domeniul criticii literare. De fapt, preocupările sale ideologice ne opresc să-l considerăm drept critic, fiindcă investigaţiile ce face asupra operelor plastice şi mai ales literare cuceresc prin abstracţiunea abil mînuită, şi totuşi evazivă în concluziile de valorificare estetică. O carte de

poezii sau de nuvele, un roman chiar — e pentru d-sa un pretext de a degaja o idee generală, în jurul căreia brodează interesante asociaţii speculative ; e un spirit metodic ce lucrează cu relaţiuni cerebrale, cu forme sintetice în loc de pătrunderi analitice. Din totalitatea impresiilor sugerate de Operă, d. Vianu extrage una mai pregnantă, de obicei o problemă tehnică, prinzînd de pînza ei agrafa sigură a unei idei abstracte. Nu e însă un spirit cu armură dialectică, căci în raporturile colaterale faţă de critica literară, fără a părăsi iniţial terenul datelor concrete — arta multiplicată individual în opere —• se unifică în cîmpul comun al teoretizărilor estetice. Spre această comprehensiune metodică pentru abstracţiuni îşi îndreaptă cercetarea predilectă d. Vianu, dovedind o intelectualitate elastică, evitînd dogmatismul steril, între un raţionalism ponderat şi un individualism temperat de justificarea criticistă a tuturor curentelor artistice. [...]

Pe măsură ce d. Vianu se abandonează mai liber abstracţiunii — putem aprecia mai stăruitor uşurinţa cu care d-sa se orientează în mijlocul speculaţiilor, îi întrezărim simpatia pentru ideologie şi seriozitatea informaţiei în mişcarea contemporană a esteticii apusene, mai ales germane *(Spiritul nou în estetică; Ideile estetice ale lui Titu Maiorescu).*

Vânjos în expresiune, uzitînd un stil tern, dar cu virtuţi de preciziune — atitudinea d-lui Vianu păstrează însă o prudenţă puţin stânjenitoare a avîntului interior. Conciliant, grav, fără a fi pedant, d-sa are o circumspecţie meditativă, deseori excesivă. De aci un aer de gravă încruntare de sprîneene, acolo unde ar trebui reliefată mai degrabă o soluţiune. Desigur, aceasta nu e poză, ci preocuparea reală de spirit meditativ; totuşi, în scrisul d-sale e prea multă prudenţă timidă; simţi instinctiv că ideile sînt susceptibile de mai multă adîncime.

între acei care se ocupă cu speculaţiile estetice, d. Tudor Vianu e spiritul cel mai serios informat şi e singurul care nu naufragiază în domeniul abstracţiunilor ; o excepţie fericită o prezintă adesea d. L. Blaga; în cultura noastră, saturată de afinităţi cu literatura franceză, d. Vianu e şi un distins reprezentant al influenţei spiritului german."

Titu Maiorescu — estetician şi critic literar

Acest studiu a fost ţinut ca prelegere la Facultatea de filozofie şi litere din Bucureşti, cu prilejul centenarului lui Titu Maiorescu (1940). A fost publicat în *Viaţa romăneasca,* an. XXXII, nr. 4, aprilie 1940, p. 13—26. în volum : în Tudor Vianu, *Trei critici literari (Titu Maiorescu, Mihail Dragomirescu, Eugen Lovinescu),* Buc, 1944, col. B.P.T. (seria veche), p. 3—36 şi în *Studii de literatură română,* Editura didactică şi pedagogică, Buc, 1965. Retipărit în *Scriitori români,* Editura Minerva, Buc, 1970 (Ediţie îngrijită de Cornelia Botez. Antologie, prefaţă şi tabel cronologic de Pompiliu Mareea), voi. I, p. 316—338.

Reproducem textul din volumul *Trei critici literari,* 1944.

Redăm mai jos opinia pătrunzătoare şi elogioasă a lui Edgar Papu exprimată în articolul *Trei critici români,* publicat în *Democraţia,* an. II, nr. 35, 15 iulie 1945, p. 2 :

„Lucrarea este consacrată lui Titu Maiorescu, lui Mihail Dragomirescu şi lui Eugen Lovinescu. Se întrevede, însă, că firul călăuzitor, care a determinat şi o mare parte din restul activităţii autorului, pleacă de la primul critic consemnat. Din generaţia ce n-a mai apucat să-1 audieze la cursuri pe Maiorescu, d. prof. Vianu este cel mai profund cunoscător al marelui critic. Adesea acuitatea investigaţiei sale este mai pătrunzătoare chiar decît a multor elevi direcţi ai lui Maiorescu. Faptul că îndrumătorul «Junimii» apare printre primii esteticieni europeni, care aduc psihologizarea hegelianismului, se cuprinde într-o constatare ce merită a fi reţinută cu deosebire. O altă calitate preţioasă a lui Maiorescu, surprinde d. prof. Vianu, este dozarea şi completarea reciprocă între activitatea esteticianului şi aceea a criticului. Unei asemenea calităţi excepţionale i se acordă deplina aprobare din partea comentatorului. Ea caracterizează de altfel şi propria d-sale metodă."

Adrian Marino *(Trei critici literari văzuţi de T. Vianu,* în *Revista Fundaţiilor regale,* an. XII, nr. 3, martie 1945, p. 709—711) are următoarea opinie :

„Mica plachetă eare-şi propune să evoce sintetic, dar atît de substanţial şi de întregit, personalitatea critică a lui Titu Maiorescu, M. Dragomirescu şi E. Lovinescu *(Trei critici literari,* Buc, B.P.T., nr. 1550—51) ne poate încă o dată documenta pe deplin asupra tuturor metodelor şi perspectivelor de valorificare proprii d-lui Tudor Vianu, asociate oa întotdeauna unui subliniat şi interesant spor de cunoaştere erudită, cu care stridiile acestui estetician ne-au obişnuit de multă vreme. îndreptată principial spre clasicitate, filiaţia riguroasă de idei, reconstituirea calmă şi precisă a tabloului ideologic legat de epoca respectivă, analizînd sistematic întreaga serie de note esenţiale întrevăzute, pagina d-lui Tudor Vianu clarifică şi informează în acelaşi timp, într-o dialectică discretă şi occidentală.

Prin formaţie, aplecări temperamentale şi unitate de preocupări, cercetătorul şi-a cucerit treptat un domeniu propriu de investigaţie, care astăzi, oricît s^ar nega acest lucru, nu-i poate fi disputat decît cu destulă greutate. în materie de stabilire a izvoarelor ideologice, filiaţii, încadrări în curente estetice, tipologii, analize şi portretizări clasiciste, d-1 Tudor Vianu rămîne specialistul universitar necontestat al culturii române, care avea nevoie şi de o astfel de perspectivă erudită, menită să fundamenteze, sau numai să sprijine incursiunea pur impresionistă, reacţiunea strict estetică, de o necesitate generală la fel de esenţială.

Pus în faţa figurii atît de lineare a lui Titu Maiorescu, ce putea spune cu adevărat interesant şi inedk d-1 Tudor Vianu, cu stăpânirea ştiutelor sale mijloace de investigaţie ? în afară de portretizarea generală în pagini rotunjite, luminoase, stilizate academic, d-1 Tudor Vianu ne va demonstra că Titu Maiorescu aparţine curentului idealismului estetic, de nuanţă hegeliană, de la care va deriva ulterior o variantă proprie, printr-o trecere spre psihologism. *Ideea* lui Maiorescu, manifestată în materie sensibilă, încetează de a mai fi logosul universal, conţinutul 'Spiritual al lumii, ca la Hegel, devenind treptat «conţinutul limitat al conştiinţei umane, cu latura ei afectivă».

Menţinîndu-se pe linia documentară, cercetătorul descifrează cu aceeaşi uşurinţă întregul complex de reflexe sehopenhaueriene, rtranscenderaa existenţei diurne prin contemplarea estetică, starea de subiect cunoscător pur a contemplato-

rului, imaginea geniului etc, toate aceste aspecte specific schopenhaueriene bucurîndu-se de aceeaşi cercetare sistematică, precisă, informată, de fericită formulare ideologică."

Noi izvoare ale esteticii lui Maiorescu

Publicat în *Preocupări literare,* VII, nr. 12, decembrie 1942, p. 605—608. Apare ca anexă la volumul *Trei critici literari (Titu Maiorescu, Mihail Dragomirescu, Euge\n Lovinescu),* Buc, 1944, colecţia B.P.T. (seria veche), p. 85—91 şi — postum — în *Studii de literatură română,* Editura didactică şi pedagogică, Buc, 1965.

Reproducem textul după volumul *Trei critici literari.*

înţelegerea lui Maiorescu

Apărut în *Viaţa românească,* an. XVI, nr. 8, aug. 1963, p. 52—59. în volum apare—postum—în : *Studii de literatură română,* Editura didactică şi pedagogică, Buc, 1965, p. 194—203. Reprodus în *Scriitori români,* Editura Minerva, Buc, 1970 (Ediţie îngrijită de Cornelia Botez. Antologie, prefaţă şi tabel cronologic de Pompiliu Mareea), voi. I, p. 388—405.

Reproducem textul din *Viaţa românească.*

înţelegerea lui Maiorescu se înscrie printre cele dintîi încercări de reevaluare a personalităţii lui Titu Maiorescu în contextul culturii noastre noi, 'după o perioadă de mai bine de un deceniu în care contribuţia maioresciană fusese judecată sumar şi unilateral din unghiul sociologismului vulgar. însemnătatea acestui ultim studiu al lui Tudor Vianu despre Titu Maiorescu o relevă Ion Biberi în monografia sa *Tudor Vianu,* E.P.L., Buc, 1966, p. 171—173. :

„Rezerva manifestată în literatura noastră, două decenii mai tîrziu, impunea însă o nouă judecată asupra lui Maiorescu, o «judecată bine cumpănită, vrednică de a fi transmisă fondului de idei generale ale generaţiilor viitoare». La această reevaluare, contribuţia lui Tudor Vianu a fost, credem, de însemnătate hotărîtoare (vd. discuţia : *înţelegerea lui Maiorescu,* din *Studii de literatură română,* ms. p. 303 şi urm.). Studiul este un model de gîndire obiectivă şi clară, de atentă şi pătrunzătoare discriminare între trăsăturile caduce ale omului şi rolul de călăuzire cardinală a vieţii literare a timpului său.

Autorul pune cu hotărîre problema: «aparţine acest scriitor părţii valabile a tradiţiei noastre de cultură ? A însemnat contribuţia lui un moment al progresului în diferitele domenii în care s-a produs ?» (Ms., p. 303).

Desigur, constată autorul, nu putem nici accepta, nici repudia total, fără discriminări, o atare operă. Opera lui Maiorescu prezintă, de bună seamă, «aspecte neacceptabile», dar alături de acestea se cuvine să recunoaştem «că prezintă alte aspecte de o înaltă valoare şi care se orînduiesc pe linia progreselor noastre în secolul trecut». (Ibid., p. 307.) Aprecierea critică va trebui să fie selectivă şi discriminatorie. Postuînd principiul «asimilării creaţiilor ide cultură», ce «presupun un îndoit proces de asimilare şi însuşire, de alegere» (ibid., p. 308), Tudor Vianu face o seamă de constatări de fapt: alături de laturi care nu apar ca «asimilabile» în această operă, îndeobşte răsfrîngeri ale atitudinii politice conservatoare a lui Maiorescu, activitatea acestuia alcătuind «unul din factorii de frînare a progresului social, în epoca în care s-a exercitat» (ms., p. 317) ; alături de acţiunea de delimitare a influenţei scriitorilor generaţiei de ila 1848 ; alături de pasivitatea şi lipsa de perspicacitate în privinţa rolului social al muncitorimii oraşelor, ca şi a formulei generale a personalităţii sale, «vădind ceva închis», «opus [...] progresului», Titu Maiorescu prezintă «multe alte aspecte, de o valoare netăgăduită, în opera şi acţiunea lui» (rns., p. 317), contribuţii efective pe care Tudor Vianu Ie enumera în nouă puncte, ajungînd la concluzia generală : *«nu este cu putinţă a scrie istoria literaturii şi a culturii româneşti, în a doua jumătate a secolului al XlX-lea, fără a ţine seamă de contribuţia lui.* [...] Influenţa lui Maiorescu a lucrat în sensul temeiniciei; a descurajat mediocritatea şi a făcut imposibilă farsa culturală. [...] Admirăm şi astăzi rolul lui critic, sobru şi incisiv [...]. Acţiunea criticii culturale a Iui Maiorescu a fost salutară [...]. *Direcţia progresului nostru a trecut şi prin Maiorescu»* (ms.„ p. 318). Sublinierile sînt ale textului.) în aceste condiţii, continuă Tudor Vianu, *«lucrarea de cumpănire care se exercită faţă de scriitorii noştri din trecut, a căror operă conţine măcar o latură pozitivă, nu i se poate refuza nici lui Maiorescu»* (ms., p. 319, subL In text).

înțelegem să subliniem deopotrivă semnificația psihologică, prin referință la personalitatea lui Tudor Vianu, tîlcul etic, revelant pentru atitudinea sa critică, şi însemnătatea literară în cadrul culturii româneşti a acestei intervenții într-o discuție destinată să stabilească (definitiv rolul jucat de Titu Maiorescu în viața noastră culturală: semnificație psihologică, în adevăr, de echilibru între atitudini contradictorii, de judecată cumpănită şi dreaptă, mărturie a unei structuri mentale ; semnificație etică, răsfrîngere a simțului de responsabilitate critică față de judecățile de apreciere a unui om de cultură, care înțelegea să apară ca un adevărat justițiar, într-o gravă discuție litigioasă ; semnificație literară, în sfîrşit, rezultat al unei cunoaşteri amănunțite a faptelor de cultură şi al simțului istoric. Intervenția se integrează într-o activitate susținută, avînd aceleaşi semnificații ; vom putea, cîntărind bine cuvintele, asemăna rolul jucat de Tudor Vianu în viața culturală din perioada dintre cele două războaie, şi mai ales în România socialistă, cu acela revenind lui Titu Maiorescu pentru epoca «Junimii»."

în legătură cu atitudinea lui Tudor Vianu față de personalitatea lui Titu Maiorescu şi față de junimism în genere merită a fi reprodusă opinia lui Pompiliu Mareea din studiul introductiv la volumul I din Tudor Vianu, *Scriitori români,* Editura Minerva, col. B.P.T., Buc, 1970, p. XVII—XVIII :

„Este uşor de bănuit că preocuparea perseverentă a lui Tudor Vianu de «Junimea» şi de Maiorescu, în special, se datorează unei evidente comuniuni spirituale. Studiile sale despre acest subiect sînt îndeajuns de grăitoare. Dar încărcat de semnificații este mai ales tonul adoptat. Este un ton de zile mari, festiv, expresie a unei dispoziții sărbătoreşti ce se transmite cu fiecare pagină, cu fiecare frază şi care, neavînd nimic din apologetismul lui S. Mehedinți sau Rădulescu-Pogoneanu, impune, dimpotrivă, prin respectul şi ținuta înaltă cu care abordează obiectivul. Chiar atunci cînd constată limite sau idei depăşite (v. studiul *Ideile estetice de lui Maiorescu),* tonul nu părăseşte niciodată ținuta înaltă a argumentării. Studiul *înțelegerea lui Maiorescu* din 1963 *(Viața româneasca,* nr. 8) nu este un simplu fapt publicistic, ci un act cultural de o excepțională importanță, menit să redea culturii române pe unul din chipurile ei cele mai luminoase, victimă, atîta

vreme, a ignoranței agresive. Se poate afirma cu certitudine că alături de studiul Iui G. Călinescu, publicat în *Contemporanul,* şi de cel al lui Liviu Rusu din *Viața româneasca* (nr. 5/1963), cel al lui Tudor Vianu a marcat un moment decisiv al receptării lui Titu Maiorescu de către epoca noastră»

Faptul că nimic din ceea ce Tudor Vianu a scris despre Maiorescu n-a lăsat în afara volumelor editate este, în sine, elocvent. Construcția temperamentală, formația intelectuală, natura preocupărilor, conduita critică au aderat, în mod firesc, la un asemenea subiect. însumînd particularitățile personalității şi operei lui Tudor Vianu : spiritul de sistem, guvernat de rațiune, simț al măsurii, gust sigur, verificat printr-un larg orizont cultural, obiectivitate, pledoaria pentra ideile ce au o valoare universală, şi care pornesc dintr-urs «entuziasm impersonal», gîndul ne duce îndată la fondatorul criticii şi esteticii româneşti : Titu Maiorescu. De altfel, într-o excelentă lucrare, *Titu Maiorescu şi posteritatea critica.* Eugen Lovinescu trece pe Tudor Vianu printre continuatorii criticii maioresciene. încă din 1935, recenzînd culegerea *Idealul clasic al omului,* George Călinescu, cu obişnuita-i intuiție, atrăgea atenția asupra matricei intelectuale a lui Vianu : «în vremurile acestea de lecturi disparate şi fără sistemă, cărțile domnului Vianu odihnesc spiritele, redau încrederea în intelectul uman şi în pagina tipărită. Ele sînt o demonstrație de disciplină intelectuală înaltă, cum de la Maiorescu prea puțin s-a văzut» *(Adevărul literar şi artistic,* 1935, 31 martie). Nutrim convingerea că de s-ar fi născut cu cincizeci de ani mai înainte, autorul *Idealului clasic al omului* s-ar fi numărat printre criticii «Junimii». Spiritul grupării ieşene trece, prin Tudor Vianu, în vremea noastră."

Personalitatea lui Eminescu

Apărut în : *Mişcarea literara,* an. II, nr. 9, 10 ian. 1925, p. 1. în volum : *Fragmente moderne,* Cultura națională, Buc, 1925, p. 113—120 ; *Studii de literatură română,* Editura didactică şi pedagogică, Buc, 1965, p. 204—207.

Reproducem textul din volumul *Fragmente moderne.*

După 40 de ani de la publicarea acestui prim studiu, Tudor Vianu participă la manifestările închinate comemorării a 75 de ani de la moartea poetului, prilej cu care

jevine pentru ultima oară asupra uneia dintre temele sale predilecte.

La sesiunea ştiinţifică a Academiei şi a Uniunii Scriitorilor, Tudor Vianu ţine comunicarea intitulată *însemnătatea operei poetice şi literare a lui Mihai Eminescu şi permanenţa valorii ei artistice,* comunicare reprodusă parţial în *Contemporanul,* nr. 24, 12 iunie 1964, p. 7. Redăm cîteva fragmente din acest text :

„în opera lui retrăieşte, deopotrivă, trecutul istoric, realitatea populară, avîntul cugetării, dar nu ca nişte tendinţe separate, prezente în diferite părţi ale operei şi susceptibile de a fi disociate, ci ca un întreg solidar, înzestrat cu o expresivitate multiplă, dar totuşi unitară. Eminescu este în acelaşi timp poetul istoric, popular şi filozof al literaturii noastre. Iată primul motiv al însemnătăţii lui pentru noi, al marii lui însemnătăţi naţionale. [...]

Cîntecul eminescian urcă din mari profunzimi ale simţirii şi ne obligă pe noi să coborîm către ele. Nu întîmpi năm în scrisul lui nici o urmă de convenţie, nici o înlănţuire de cuvinte care să nu fi rezultat dintr-o lectură atentă şi exactă a poetului în sine însuşi.

Confidenţa lui atît de călduroasă, sinceră şi adevărată a provocat un act asemănător de mărturisire în toţi cititorii lui şi a fost atunci, în momentul în care cîntecul lui s-a făcut auzit mai întîi, ca o rupere de zăgazuri, ca o revărsare de ape mari, cum cititorii români nu mai trăiseră înainte. Momentul eminescian a fost unul din cele mai însemnate în evoluţia afectivă a poporului nostru. [...]

Fără Eminescu mu putem înţelege bine, ca pe nişte produse ale culturii româneşti, nici pe Xenopol, nici pe Sadoveanu, nici pe Iorga, nici pe Pârvan, nici pe Arghezi. Avîntul spiritual al lui Eminescu s-a propagat în aceştia şi în alţii, lărgind orizontul lumii pentru noi toţi."

Un articol apărut în aceeaşi vreme *(Eminescu,* în *Luceafărul,* nr. 12, 6 iunie 1964, p. 1) ilustrează aceeaşi caldă pietate a lui Tudor Vianu faţă de personalitatea poetului şi de rolul său istoric. Citām un fragment semnificativ :

„Ceea ce stabileşte însemnătatea lui Eminescu pentru români este faptul de a fi întrunit, în opera lui, direcţia naţională şi populară cu perspectivele cele mai întinse ale cugetării filozofice. Este un poet de concepţie care îşi trimite gîndul lui către începuturile şi finalităţile lumii, răsfrînge întreaga dezvoltare a istoriei universale şi înţelege locul poporului său în lunga şi tragica experienţă a oamenilor. Poezia Iui Eminescu cuprinde o filozofie a istoriei, o cosmologie şi *o* eschatologie. Versurile, naraţiunile, scrierile lui politice au lucrat deci ca un factor extraordinar de lărgire a orizontului lumii, pentru toţi contemporanii şi urmaşii lui, astfel încît *în* spaţiul mundan mult lărgit s-au putut înscrie alte avînturi curajoase ale cercetării şi meditaţiei. N-a fost totuşi un poet filozof, în sensul didactic al secolului al XVIII-lea, fiindcă înţelegerea dimensiunilor universului se aliază la el cu percepţia cea mai delicată a lumii văzute şi auzite şi cu o confidenţă atît de caldă, urcînd din centrul adînc al organizaţiei emotive a omului, încît mărturisirea lui provoacă pe a tuturor cititorilor săi, într-o revărsare de simţiri care a dat caracterul unei adevărate crize de adolescenţă primului răsunet al operei sale. Cîntecul eminescian, imposibil de confundat cu un altul, lucrează cu puteri magice asupra cititorilor săi şi duce cu sine mesajul gînditorului, al pictorului naturii, al rapsodului iubirii, al patriotului ardent.

în literatura europeană a secolului său, Eminescu ne apare ca un romantic. în primele sale poeme, în *înger şi demon,* în *Strigoii,* ne întîmpină încă teme byroniene şi acel amestec de pasiune libertară şi de dezabuzare sceptică caracteristice operei marelui înaintaş. în *Memento mori,* el ne-a dat o adevărată legendă a secolelor, ca aceea a lui Hugo. Poetul cunoştea foarte bine antichitatea clasică, vibrase cu romanticii germani şi aparţinea momentului în care pesimismul schopenhauerian găsise o audienţă atît de largă. Uneori a fost rînduit alături de marii poeţi ai jalei universale din secolul al XIX-lea, alături de Leopardi, Lenau, Vigny. Pesimismul acestora ne apare însă mult mai amar, mai nemîngîiat, în timp ce Eminescu cunoaşte consolările maturii şi ale iubirii în seria micilor sale elegii începînd cu *Floare albastră,* simţirea virilă a patriei în *Scrisorile* sale şi mîndria cugetării lui în *Hyperion,* aceste ultime trăsături apropiindu-1 de Leopardi.

Poet, filozof, dar şi învăţat, Eminescu a fost una din personalităţile cele mai complexe ale secolului său şi operele Iui, traduse în multe ţări, au fixat locul său în literatura lumii, ca pe acel al unui geniu romantic, a cărui seducţie

dulce şi amară 'cucereşte astăzi sensibilitatea oamenilor în multe limbi."

Citâm parţial un ultim text *(Eminescu,* din *Gazeta literară,* nr. 24, 11 iunie 1964, p. 3), transmis de posturile noastre de Radio la deschiderea ciclului de emisiuni „Emi nescu" :

„Eminescu a însemnat cel dintîi succes deplin al puterii de creaţie artistică a poporului român. Desigur, toţi scriitorii români de seamă, din epocile precedente, aduseseră cîte o contribuţie originală literaturii româneşti şi, prin urmare, literaturii lumii. Cred că preţuirea atît de generală şi atît de întemeiată acordată lui Eminescu nu trebuie sa întunece pe aceea datorată înaintaşilor lui. Eminescu însuşi ne-a orientat în această privinţă cînd în *Epigonii* a evocat comorile de frumuseţe, de duh şi înţelepciune cuprinse în operele scriitorilor mai vechi. Cultul lui Eminescu nu trebuie să fie nici exclusivist, nici fanatic. Fiindcă legăturile noastre cu el sînt atît de puternice, să nu uităm închinarea ce i se cuvine unui Miron Costin, unui Ion Neculce, unui Dimitrie Cantemir, lui Ion Eliade Răduleseu, lui Grigore Alexandrescu, lui Vasile Alecsandri, lui Dimitrie Bolintineanu şi atîtor altora. Fără de toţi aceştia n-ar fi fost el. Un mare poet se constituie din substanţa tuturor cuceririlor anterioare ale puterii de expresie, peste care geniul ultimului venit adaugă contribuţia lui hotărîtoare. Eminescu n-a uitat să aducă predecesorilor lui ofranda recunoaşterii şi a recunoştinţei. Să nu uităm nici noi a le-o aduce.

Dar oricît de însemnată a fost creaţia vechilor scriitori, simţim lămurit cînd, după şirul lor, ajungem la Eminescu, că pătrundem, odată cu el, într-o lume mai vastă şi că din opera lui iradiază puteri mai răscolitoare. Căror însuşiri li se datoreşte această impresie, sporită prin alăturare şi comparaţie ?

Mai întîi adevărului şi intensităţii simţirii. Există o mare primejdie care ameninţă pe orice poet, primejdia convenţionalului, a reluării procedeelor experimentate printr-o fază anterioară a creaţiei literare. Cînd un poet nu izbuteşte să coboare destul de adînc an sine şi să organizeze în forme ale expresiei rezultatul acestei incursiuni în straturile lui profunde, atunci el se mulţumeşte cu reluarea mijloacelor stabilite de

tradiţie sau de moda zilei. Eminescu a ocolit biruitor această primejdie. Mai ales după faza începuturilor el nu mai seamănă cu nimeni din trecut şi cu nimeni dintre contemporani, înlăturînd formula literară, el ajunge să se exprime pe sine însuşi. Noutatea lui Eminescu nu este însă afişată ca atare. Eminescu este nou, fără să aibă trufia noutăţii. Este nou fiindcă are ceva de spus, ceva adevărat şi convingător, cules de cercetarea de seafandrier a simţirii sale.

Puterea poeziei lui Eminescu provine apoi din vastitatea concepţiilor lui. Orizontul lui Eminescu a fost unul din cele mai întinse. A explorat lumea, istoria şi societatea pînă la limitele lor cele mai îndepărtate. Mintea lui genială a pătruns pînă la originile lumii şi a zburat pînă la sferele ei cele mai înalte, s-a afundat în trecutul cel mai neguros al istoriei şi a simţit pulsaţia de viaţă a straturilor celor mai adînci ale poporului său, ale poporului nostru. Cititorii lui, din primele momente ale creaţiei sale, şi.de-atunei încolo necontenit, au simţit cum universul se deschide larg pentru ei, şi cum, prin poezia lui, conştiinţa lor naţională şi socială s-a precizat şi s-a adîncit. Scriitorii generaţiei de la 1848 l-au precedat în această din urmă privinţă. Eminescu i-a continuat, i-a întregit şi a dat o expresie artistică superioară îndemnului şi aspiraţiei lor comune.

A făcut-o în forme de limbă prin care puterea de expresie a acesteia a crescut considerabil. înlăturînd vocabularul convenit şi frazeologia poetică anterioară, şi-a căutat cuvintele în limba poporului şi le-a adăugat acestora elementele de lexic ale culturii celei mai înalte. Limba poetică a lui Eminescu nu este poate cea mai bogată pe care a scris-o vreodată un scriitor român, dar este una culeasă din izvoare foarte deosebite. Geniul lui poetic a ştiut apoi să dea înţelesuri felurite aceluiaşi cuvînt, încît nu numărătoarea cuvintelor este hotărîtoare pentru aprecierea limbii lui Eminescu, ci observaţia puterii lui de a îmbogăţi sensurile cuvintelor şi de a le diferenţia cu cea mai mare fineţe. Cuvintele şi legăturile de cuvinte ale lui Eminescu nu exprimă apoi aspecte ale realităţii tipizate prin repetarea exprimării lor, ci totdeauna aspecte noi, simţite de el pentru întîia oară în forma particulară a manifestării lor. Nu există notaţie a lui Eminescu sub care să nu simţim o reacţiune personală în faţa lumii. N-a fost, în fine, un poet de teme, dezvoltate prin mij-

loace retorice. Compunerea poetică a fost pentru el un act de viață și de aici pornește căldura umană care ne învăluie cînd îl citim.

Dar deși adevărul, firescul și spontaneitatea expresiei sale au fost dintre cele mai mari, Eminescu a supravegheat-o și a elaborat-o cu scrupulul artistic cel mai atent. Ne stau mărturie pentru aceasta cele cincisprezece mii de pagini ale manuscrisului său din care s-a distilat substanța celor vreo sută de poezii cu înrîurire atît de puternică asupra contemporanilor și a posterității. Cu Eminescu și cu alți doi dintre scriitorii generației lui, cu Creangă și Caragiale, începe o fază nouă, artistic superioară, a literaturii române. Prin toți aceștia, nivelul exigenței artistice a cititorilor s-a fixat mai sus „și prin virtuțile verbului lor literatura a putut exercita o influență mai mare asupra publicului și a găsit calea de a adresa omenirii întregi un mesaj al poporului român.

Poet național și universal, Eminescu rămîne de asemenea confidentul și duhovnicul intimității noastre. îi deschidem mereu cartea și—l ascultăm mereu."

Poezia lui Eminescu

Fragmente din această operă au apărut în *Revista de filozofie,* voi. XIV, nr. 3, iulie—septembrie 1929, p. 258—270 *(Eminescu și etica lui Schopenhauer)* și în *Gîndirea,* nr. 8—10, august—octombrie 1929, p. 273—277 *(Voluptate și durere) ;* nr. 11, noiembrie 1929, p. 353—357 *(Pesimism și natura);* <nr. 12, decembrie 1929, p. 389—397 *(Luceafărul);* nr. 1—2, ianuarie—februarie 1930, p. 1—5 *(Armonia eminesciană); Viața românească,* an. XXI, nr. 11—12, noiembrie—decembrie 1929, p. 11—21 *(Atitudini și motive romantice).* In volum : *Poezia lui Eminescu (Cu o prefață a autorului).* Buc, Cartea Românească, 1930 (Colecția „Gîndirea") ; postum — în *Studii de literatură română,* Editura didactică și pedagogică, Buc, 1965 ; în *Scriitori români,* Editura Minerva, Buc, 1970 (Ediție îngrijită de Cornelia Botez. Antologie, prefață și tabel cronologic de Pompiliu Mareea), voi. I, p. 169—267.

Reproducem textul volumului *Poezia lui Eminescu,* 1930.

în presa vremii, *Poezia lui Eminescu* a fost viu dezbătută. Dintre cronicile și recenziile care s-au scris pe margine acestei cărți ne oprim asupra cîtorva.

Alexandru Dima recenzează cartea în revista *Datina,* an. VIII, nr. 4—6, aprilie—iunie 1930, p. 102—103. După ce se exprimă critic la adresa exegeților care „nu s-au mulțumit numai să-l explice pe Eminescu, ci au căutat sa găsească în opera lui justificarea propriilor idei și atitudini culturale", recenzentul relevă apreciativ, în privința studiului lui Vianu, tocmai abordarea *științifică* „fără nici un gind de a face din Eminescu «o idee-forță» a prezentului". *Im* încheierea articolului său, Al. Dima scrie : „Pentru studiile eminesciene ce vor urma, volumul de față cuprinde astfel mai întîi o indicație de metodă de care e timpul să se țină seamă".

Al. Philippide scrie despre *Poezia lui Eminescu* în *Adevărul literar și artistic,* an. IX, nr. 495, 25 mai 1930, p. 7. Recenzentul se oprește mai cu insistență asupra distincției operate de Vianu între conceptele „farmec 'dureros" / Sehnsucfit, pe de o parte, și „farmec dureros" / dor, pe de altă parte, afirmînd în continuare : „Credem că aici este exprimată pentru prima oară deosebirea care există (deosebire de nuanță, în aparență, însă, în realitate, foarte profundă) între Eminescu și romanticii germani".

Pompiliu Constantinescu se ocupă și el de cartea lui Tudor Vianu (alături de cea a lui Cezar Papacostea — *Filozofia antică în opera lui Eminescu)* în cadrul obișnuitei saîe cronici din *Vremea* (nr. 118, din 19 iunie 1930). Textul acestei cronici a fost republicat în volumul *Critice,* Editura Vremea, 1933, p. 151—163 și figurează în *Scrierile* lui Pompiliu Constantinescu, Editura Minerva, voi. V, 1971, p. 159—166. Reproducem cîteva fragmente referitoare la studiul lui Tudor Vianu :

„Un mare creator de valori artistice își răsfrînge icoana pe două căi paralele în spiritualitatea unui popor : în influențele repercutate asupra urmașilor și în oglinzile multiplicate ale interpretării critice.

Această permanentizare îi menține continua revalorizare care fecundează cu sugestiile ei forțele latente de creație ale

unei literaturi. De o parte acționează asupra creației de artă pură, alimentată din izvoarele primordiale ale unui geniu dominator, de alta întreține o comprehensiune care se vrea deplină, căutînd să refacă succesiv și mental o hartă spirituală și expresivă. [...]

în prefața studiului său despre *Poezia lui Eminescu,* d. Tudor Vianu se plînge pe drept de lipsa comentariilor estetice mai ample asupra operei marelui poet, despre care știm pe cine a iubit, cîte cafele negre lua zilnic, cîte accese de subit romantism ambulatoriu a avut, ce profesiuni modeste și pline de penibile peripeții a schimbat în cursul unei existențe scurte și de un mișcător dramatism. D. Vianu atribuie sărăcia studiilor estetice asupra -lui Eminescu unei insuficiente metode de cercetare critică : «în cele patru decenii, de cînd e așteptată caracterizarea lui Eminescu, studiile literare au stat sub zodia disciplinei istorice». E în această explicare o bună parte de adevăr, dacă privim fenomenul sub un aspect mai global ; dar nu trebuie să uităm că aceia care au furnizat cel mai prețios material biografic au fost în genere spirite modeste, cărturari străini de problemele critice, unii chiar de ale literaturii, prieteni întîmplători, foști colegi și admiratori zeloși — dar diletanți, impresionați de ciudățeniile omului sau entuziasmați de inteligența lui excepțională. Cam în aceeași zonă de înțelegere au rămas și un Gheorghe Panu, un Slavici și Iacob Negruzzi, scriitori care, în amintirile lor, nu și-au pus și problema mai adîncă a caracterizării geniului eminescian, dintr-o lipsă de aderență cu spiritul lui și nu din vina unei metode de cercetare. Alături de referințele biografice, au existat și cîteva încercări de apropiere de țesătura intimă a sensibilității și gîndirii eminesciene. Cea dintîi intuiție a valorii ei a avut-o Titu Maiorescu, în prefața la ediția *Poeziilor,* ca și în studiul *Criticelor* sale. Metoda istorică nu mai e singura cale de înțelegere în interpretarea maiorésciană ; ea este prima prezentare estetică a eminescianismului; desigur că astăzi nu ne mai poate mulțumi, purtînd cu sine insuficiențele unei lipse de perspective în timp a înțelegerii și ale unei metode estetice rămasă în faza principiilor generale. Interpretarea lui Maiorescu apare didactică în parte, cînd nu este o rețea de generalități, o zugrăvire tipologică a personalității poetului în cadrele romantismului, cu fizionomia redusă la notele de pesimism și fixată în portretul convenit al geniului din filozofia schopenhaueriană. [...]

După el, Gherea a încercat o nouă interpretare cu altă metodă și cu alte țeluri; spiritul generalizator, în sensul sociologic de data aceasta, l-a împiedicat și pe el să ne dea interpretarea adevărată a lui Eminescu. Dogmatismul lui s-a complicat cu un temperament combativ de propovăduitor al unei arte socialiste, de viziune optimistă asupra lumii. Ca și în articolele despre Coșbuc și Caragiale, metoda lui sociologică aspiră și în studiul asupra lui Eminescu la o împletire de general și individual, de istoric, de psihologic și estetic. Lacunele criticii lui Gherea provin nu numai din metodă ; ele se datoresc unei intenții apriorice de a contraface psihologia poetului pe schema unor teorii care făceau abstracție de atmosfera morală a romantismului filozofic și poetic german, în care el se formase. [...] Metoda estetică n-a paralizat sub ofensiva istorismului, căci pe urmele lui Maiorescu, d. Mihail Dragomirescu reia an *Critica științifica și Eminescu* principiile critice ale întemeietorului «Junimii», ducîndu-le pînă la consecințele lor absolute și absurde. D. Dragomirescu n-a împins totuși cu nimic mai departe înțelegerea proprie a lui Eminescu ; a stabilit numai cîteva idei generale pe care le-a reluat în încercările sale ulterioare de a stabili o altă «știință», peste aceea a lui Gherea, știința literaturii. în Eminescu, d-sa s-a căutat pe sine și nu sensul poeziei pe care-l căutăm noi : critica sa a fost un act de simplu narcisism pretins «științific», dogmatizat apoi în labirintul zadarnic al unor sterpe formule tripartite din care s-a născut o monstruoasă concepție medievală despre critica literară. Dar nu intenționăm a discuta aci ideile «științei literaturii» ; menționăm că studiul amintit n-a adus o lămurire nouă a eminescianismului în sine. [...]

în epoca sămănătoristă, Eminescu ia o nouă strălucire , printr-o latură restrînsă a operei lui, proza politică, e considerat spiritul tutelar al mișcării. Ilarie Chendi îl interpretează și în legătură cu tradiția poeziei populare și a materialului folcloric, utilizat de fapt ca simplu motiv poetic, depășit și în expresie și în problematica internă; dintr-un izvor autohton și limitat, Eminescu a scos, prelucrate prin geniul lui, valori de artă europeană, în cercul marii poezii romantice. Interpretarea lui Chendi e simplistă și e mai mult

o cercetare de izvoare autohtone decît o valorizare critica. Eminescianismul e mutilat, dacă îl socotim ca pe un fenomen local ; din materialul elementar poporan el n-a luat decît lespezile pentru un edificiu clădit după legile proprii ale geniului său poetic. Poezia lui impune prin depăşirea oricărei tradiţii locale şi prin integrarea ei în lirica universală. [...]

D. Tudor Vianu mărturiseşte în prefaţa studiului său dificultatea de a caracteriza poezia lui Eminescu; pentru a merge spre o relativă biruinţă, adoptă o metodă mixtă, de interpretare estetică şi raportare de surse istorice, de teme şi ideologie, căutînd să integreze eminescianismul în aerul firesc al ambianţei sale universale. Credem că d. Vianu merită toate elogiile pentru efortul său, însă interesul capital al studiului prezent cade pe elementele noi de izvoare tematice şi ideologice descoperite în Eminescu şi pe lămurirea cîtorva caractere ' comune şi diferenţiale din filozofia şi ideaţia romantismului eminescian. Cercetătorul abstract, spiritul orientat în problematica filozofică primează pe critic. D. Vianu rectifică unele erori de înţelegere conceptuală a pesimismului eminescian, rău înţeles de Gherea, descoperă liniile complexe ale adevăratei psihologii romantice ale poetului, completează sursele din etica lui Schopenhauer, sporindu-le cu ecouri de filozofie antică şi diferenţiază precis felul sensibilităţii pasive a pesimismului eminescian, integrat în natură, spre deosebire de individualismul revoltat, izvorît din conştiinţa intelectuală a pesimismului apusean. D. Vianu pluteşte încă în generalitate, se orientează în ideologie şi istorism de bună calitate, fără însă a pătrunde cu intuiţia critică în particularul univers al farmecului eminescian. Studiul său completează în linii mari, sigure, fizionomia problematicii din poezia lui Eminescu cu virtuozitate remarcabilă, dar se opreşte în pragul acelei recreeri din adîncuri a valorii ei expresive. Ultimul său capitol, tratînd despre *Armonia eminesciană,* este şi cel mai şters, cînd de la înţelegerea elementelor conceptuale ale poeziei vrea să treacă la înţelegerea farmecului ei intim. Cu aceasta nu micşorăm cu nimic importanţa studiului său, îi precizăm numai natura ; mai exact s-ar fi putut intitula «filozofia poeziei lui Eminescu» decît «poezia» lui. Eseul d-sale se menţine pe planul elevat al ideilor, dar n-aduce şi interpretarea expresiei lor poetice. Să reluăm metodic cele cîteva limpeziri de conceptualitate ale eminescianismului pe care d. Vianu le desfăşoară cu prestigiu necontestat. Combătînd imaginea deformată a unui Eminescu optimist iniţial şi decepţionat de ncizbînda unor idealuri sociale, aşa cum îl interpretase Gherea, d. Vianu conciliază revolta şi scepticismul cu o categorie firească a simţirii romantice. D-sa crede că pînă în preajma anului 1870, producţia poetică a lui Eminescu, în primele lui poeme retorice, s-a format în atmosfera romantismului francez. Anumite înrudiri tematice şi amestecul de idealism şi dezgust, iubirea contrastelor interne şi de factură se pare că vin din frămîntarea romanticilor francezi, pendulînd între revoltă şi oboseală. Din clipa în care Eminescu ia contact cu filozofia schopenhaueriană, sensibilitatea lui se fixează într-o definită «reacţiune morală quietistă şi meditativă». Aşadar, d. Vianu vede în prima fază a romantismului rebel eminescian mai mult o influenţă literară decît problematica unui spirit deplin format. Pasivismul simţirii poetului va fi rezolvat profund în epoca de maturitate. Prin aprofundarea lui Schopenhauer etica pesimismului eminescian îşi asimilează atitudini şi rezonanţe care se vor prelungi în toată poezia sa, ca note fundamentale. Chiar temele ei economice au fost trecute prin acelaşi filozof. «Voinţa de a trăi» devine la Eminescu «dorul nemărginit», sublimat apoi în «dorul» poeziei populare. Prin intermediul lui Schopenhauer, Eminescu adoptă «structura statică a realităţii», însuşindu-şi concepţia eleată a vieţii, după cum descifrează d. Vianu în *Glossa, Cu, mine zilele-ţi adaugi* şi *Te duci.* împletirea de motive filozofice în care trecutul apare ca o existenţă iluzorie, prezentul fiind singura lui realitate, apare şi în *Melancolie,* elegia depersonalizării — «nevroză» comună literaturii bîntuite de pesimism în lirica secolului trecut. Deşi d. Vianu găseşte un text din Epictet care utilizează chiar materialul figurativ al *Glossei,* crede că elementele eleate au fost resorbite de Eminescu prin Schopenhauer, care adaugă la ataraxia stoică o etică a ascezei, cum se vede şi-n filozofia din *Rugăciunea unui dac.* E drept că referinţele noi pe care d. Vianu le aduce din Schopenhauer pledează pentru o înrîurire mediată a filozofului german asupra pesimismului eminescian. Cunoştinţele de sanscrită ale poetului se pare că l-au ajutat şi ele să-şi galvanizeze aspiraţia spre Nirvana, dar altoiurile cele mai puternice

ale ideologiei lui au crescut din adîncirea *Lumei ca voinţă şi reprezentare.*

Pînă aci, d. Vianu s-a mişcat mai ales între confruntări de texte, elocvente de altfel, şi în stabilirea de izvoare ideologice. Capitolele următoare ale studiului său aduc şi o încercare de sinteză în explicarea eminescianismului; spiritul său, înclinat spre un proces de raporturi, stabileşte, cu acest prilej, cîteva puncte de interpretare ale lirismului eminescian în legătură cu sensibilitatea autohtonă şi cu fuziunea elementelor de cultură clasică în simţirea lui romantică. Capitolul *Pesimism şi natură* respiră o îndoită preocupare : să interpreteze farmecul descripţiei interiorizate din poezia eminesciană şi să stabilească integrarea pesimismului său într-o categorie de sensibilitate naţională, prietenă cu natura ; mîngîierea pe care poetul o găseşte în elementele firii afirmă o adeziune cu un spirit cosmic şi-1 pune în legătură cu budismul. Diferenţierea de pesimismul apusean o vede d. Vianu in această pasivitate, ca o calmare contemplativă a orgoliului raţiunii pe care un Vigny îl opune naturii impasibile. Observaţia e remarcabilă şi putea fi adîncită cu o sumă de referinţe din toţi liricii pesimişti ai veacului trecut. Spunem aceasta fiindcă ni se par oţioase clasificările luminii de lună pe care d. Vianu le stabileşte ca trepte de posibilă percepţie a marii sugestivităţi de expresie eminesciană ; peisajul lui e străbătut de fiorii unei transcenderi a materiei şi nu poate fi înţeles decît într-o succesivă reintuire a stărilor ce exprimă, înţelegerea poeziei eminesciene nu se poate avea ca o simplă înţelegere de evidenţe raţionale. D. Vianu consacră un capitol întreg interpretării *Luceafărului,* considerat ca o sinteză a puterii de creaţie eminesciană şi de elemente ideologice variate. Cu dialectică subtilă, cu raportări de filozofic schopenhaueriană şi de mitologie greacă, d. Vianu dovedeşte neîndiielnic profundul strat de păgînism şi elementele demoniace care fuzionează în concepţia *Luceafărului;* observaţia făcută de Maiorescu, ce afirmă cultul pentru clasicism de Ia primele opere ale poetului, o extinde d. Vianu ca pe un principiu central al înţelegerii artei eminesciene : «cine nu primeşte adevărul că în formula morală eminesciană au fuzionat adînc elementele romanticei germane cu ale înţelepciunii antice nu poate afla cheia unei înţelegeri adecvate a poetului nostru». Interpretarea aceasta a *Luceafărului* e cu atît mai însemnată, opunîndu-se unei contrafaceri de circumstanţă ortodoxizantă a d-lui Dragnea, care, cu o neserioasă stăruinţă, căuta elemente creştine în poema lui Eminescu, conceput ca un ascet ignorant, cu o spiritualitate redusă la post şi rugăciune.

Studiul d-lui Vianu nu este desigur decît o lămurire de izvoare şi de motive poetice ; interpretarea critică, de adîncire în farmecul eminescianismului stă încă nerezolvată ; dar dintre toate ultimele contribuţii asupra lui Eminescu, credem că este cea mai valoroasă, prin situarea în reţeaua de probleme născute din atmosfera de formaţie a poetului. Schema conceptualii aţii eminesciene e lucid prinsă în interpretarea d-lui Vianu; pentru înţelegerea structurii spirituale a lui Eminescu studiul său e plin de sugestii revelatoare, într-o cercetare de ansamblu, de motive şi izvoare ideologice."

Sub titlul *Tudor Vianu, interpret d lui Eminescu,* Nichifor Crainic semnează o cronică în *Gîndirea,* an. X, nr. 6—7, iunie—iulie 1930, p. 244—246. Cronica începe prin a revendica abuziv lucrarea lui Vianu pentru spiritul revistei *Gîndirea,* în care, ce-i drept, cele mai multe capitole s-au publicat înainte de apariţia volumului : „Cercul revistei *Gîndirea* e mîndru de această valoroasă carte. O socotim a noastră, deşi ea este exclusiv a lui Tudor Vianu." N. Crainic polemizează apoi cu „critica raţionalistă" şi istoristă de tip pozitivist, căreia îi opune „metoda intuiţiei intelectuale" aplicată de Vianu. „Cealaltă metodă sau cealaltă latură a metodei lui Tudor Vianu se face vizibilă mai ales în capitolele *Voluptate şi durere* şi *Armonia eminesciană,* ce constituiesc lucrurile cele mai adînci ce s-au scris pînă azi despre poezia lui Eminescu. în ele stă valoarea specială a studiului de care ne ocupăm. Care e nota dominantă între expresiile poeziei eminesciene ? Tudor Vianu o găseşte întrupată în două cuvinte : *farmec dureros.* Iar farmecul dureros e perifrază *dorului* nostru popular. [...] Cele două cuvinte ale expresiei *farmec dureros* sînt ca pozitivul şi negativul electric. Ciocnirea lor dă explozia de lumină sub fulgerarea căreia străbatem pînă în adîncurile iraţionale ale poeziei eminesciene. Spre deosebire de dorul poeziei populare, de dorul şi melancolia romantică, dorul eminescian nu se îndreaptă nici către trecut, nici către viitor, ci către fuziunea prezentă şi

întreagă. Farmecul dureros este un dor metafizic. El este aspiraţia de a ieşi din forma mărginită şi proprie. El este năzuinţa de a realiza scopul ultim al voluptăţii, posesiunea infinită şi totală, dar amestecată cu durerea că această năzuinţă nu poate fi îndestulată niciodată.

Nu e greu de recunoscut în acest -limbaj al lui Tudor Vianu limbajul propriu al misticii : «posesiunea infinită şi totală». Fireşte, mistica poetică e circumscrisă în limitele naturale ale puterilor omeneşti. Ea e lovită fatal de durerea inaccesibilităţii. Singură mistica religioasă, transpusă în planul supranatural al graţiei divine, are privilegiul posesiunii infinite şi totale. Dar în acest fel de a interpreta poezia Im Eminescu nu se descoperă metoda cea mai nouă de interpretare a poeziei practicată de Henri Bremoind, de J. Second şi Charles du Bos ? Tudor Vianu este, din acest punct de vedere, cel mai avansat dintre criticii noştri."

Cronicarul formulează şi unele rezerve: „poate că din cartea lui Tudor Vianu lipsesc două capitole întregitoare : unul privind influenţa folclorului în dublul ei aspect, de tehnică populară întrebuinţată în unele din poeziile lui Eminescu şi de motive transpuse în altele din poeziile sale, şi un capitol privind arta poetică şi în special funcţia cuvintelor, ce joacă un rol covîrşitor la Eminescu."

Este evident că punctul de vedere al lui Nichifor Crainic este lipsit de orice acoperire obiectivă. Şi în *Poezia lui Eminescu,* şi în celelalte opere anterioare sau ulterioare, Tudor Vianu ni se înfăţişează ca un spirit prin excelenţă raţionalist şi umanist, străin de orientările iraţionalismului mistic şi ale tradiţionalismului etnieist proferate de *Gîndirea.* Colaborarea sa la revista lui N. Crainic n-a implicat niciodată o adeziune la programul ei manifest (e cazul şi al altor valoroşi colaboratori ai *Gîndirii).* Am reprodus fragmentar din opiniile exprimate de directorul *Gîndirii* în legătură cu lucrarea lui Tudor Vianu doar pentru a ilustra unul dintre aspectele recepţiei de care a avut ea parte şi care nu este lipsit de interes pentru istoricul literar, mai ales pentru cel preocupat de problemele sociologiei lecturii.

O cronică scrisă pe un ton foarte personal publică în *Viaţa literara,* an. V, nr. 132, 1930, Eugen Ionescu, pe atunci un debutant. După ce salută metoda antipozitivistă a lui Tudor Vianu, după ce formulează o seamă de obiecţii (mai cu seamă la capitolul despre *Luceafărul),* Eugen Ionescu încheie : ,,Scrisă cu mult talent literar, *Poezia lui Eminescu* rămîne o carte drăguţă şi interesantă. Ingenioasă pe-alocuri, alteori retorică. Cîteodată superficială. Banală — ades — dar cuprinzînd sugestii interesante («farmecul dureros» identificat cu «voinţa de-a trăi» ; «apa şi lumina») care, însă, nu epuizează şi nu soluţionează, în nici un caz, problema poeziei eminesciene.

încercare onorabilă, studiul d-lui Vianu nu rămîne totuşi decît o încercare, cum au mai fost — cu stil sau fără.

Dar este poate indicarea unui drum bun. Şi o poziţie de reluat."

în *Revista de filozofie,* voi. XV, nr. 3, iulie—sept. 1930, p. 347—348, *Poezia lui Eminescu* este recenzată de N. Bagdasar. Articolul este deosebit de elogios. „Studiul domnului Vianu trebuie socotit printre tot ce s-a scris mai bun şi mai temeinic pînă acum asupra lui Eminescu. Din el se degajează nu numai competenţa amplă a autorului, ci, în aceeaşi măsură, o simpatie faţă de subiect, care-1 face parcă să trăiască tot ce spune, determinîndu-1 astfel şi pe cititor să retrăiască aceleaşi stări. [...] în afară de aceasta, lucrarea domnului Vianu se caracterizează printr-o fermecătoare formă de expunere, ceea ce ne îndreptăţeşte să îl aşezăm printre cei mai buni mînuitori ai stilului românesc de azi."

Un capitol aparte în ecourile critice prilejuite de acest studiu al lui Tudor Vianu îl constituie campania de o rară violenţă, ajungînd uneori pînă la injurie, dezlănţuită împotriva *Poeziei lui Eminescu* de către G. Bogdan-Duică, principalul reprezentant al „criticii istorice" pozitiviste, critică ale cărei neajunsuri le releva Tudor Vianu în prefaţa cărţii sale. Tribuna lui G. Bogdan-Duică este buletinul *Mihai Eminescu,* care apărea la Cernăuţi sub direcţia lui Leca Morariu. De asemeni, G. Bogdan-Duică atacă lucrarea lui Vianu şi în revista orădeană *Cele trei Crişuri.* Tudor Vianu răspunde o singură dată, în *Gîndirea,* an. X, nr. 12, dec. 1930, p. 476—477. Reproducem în continuare cele mai importante piese din dosarul acestei polemici. Cititorului nu-i va scăpa, sperăm, caracterul obtuz al obiecţiilor aduse de către G. Bogdan-Duică lui Tudor Vianu, precum şi stilul confuz şi impropriu în care sînt formulate. N-am citat din seria articolelor lui G. Bogdan-Duică :

Amorul unei marmure (Explicare... „istorica"), Bul. *Mihai Eminescu,* nr. 6, 1931, p. 65—69 ; *împărat şi proletar (Explicare... „istorică"), idem,* p. 76—88 ; *Fragment estetic, idem,* p.92—93 ; *Topas (între C. Papacostea şi T. Vianu),* Bul. *Mihai Eminescu,* nr. 7, 1931, p. 98—99.

Articolele reproduse *in extenso* în continuare ar putea trezi obiecţia că ocupă un spaţiu prea mare. Am procedat astfel din două motive : 1. revistele în care au apărut aceste articoîe sînt astăzi foarte dificil accesibile ; 2. poziţia exprimată în ele (combătută implicit şi explicit de T. Vianu) este astăzi puţin şi superficial cunoscută : era deci nevoie să o lăsăm să se precizeze, nu numai la nivelul postulatelor ei generale, ci şi la acela al *aplicaţiilor* ei. La acest din urmă nivel, lipsa de justificare a măruntului „pozitivism" preconizat, între alţii, de Bogdan-Duică, iese şi mai bine în evidenţă.

Metodologie eminesciană

Cu prilejul scrierii : Tudor Vianu, „Poezia lui Eminescu"

I

1. Din prefaţă : Sub „zodia disciplinei *istorice",* timp de 40 de ani, studiul poeziei lui Eminescu s-a mărginit la „detaliul împrejurărilor în mijlocul cărora ea s-a dezvoltat".

Altceva va căuta dl. T. Vianu : Motivele, aspiraţiile, caracterizarea poeziei considerate în totalitatea şi complexitatea ei, temele cele mai reprezentative ale lirismului, tendinţele definitive şi ideale, sentimentul de viaţă, caracterizarea de mult aşteptată, interpretarea unitară a poeziei.

A şi găsit ceva : însă, după „pregătiri numeroase, după un asediu răbdător ; după o măsurare îndelungă a puterilor şi un avînt pornit de departe"? Poate...

Metoda *istorica* „multiplica zadarnicul cu inutilul", reacţiunea filozofică estetică, pe care şi d. T.V. o reprezintă, va fi productivă şi utilă.

2. Surprinderea d-lui T.V. nu constă, fireşte, în bunele scopuri indicate de d-sa, ci în desconsiderarea ce-o arată metodei *istorice.*

La marginea unei păduri de pe deal curge, argintiu în soare şi totuşi răcoros, un izvor ; te-apropii, admiri cristalul fluid, i-asculţi zgomotul şi treci vesel de noua ta impresie ; dar — de unde-a curs cristalul ? ; răspunsul este *istoria* izvorului !

în paginile unui volum curg versuri sonore şi în ele curg simţiri şi idei care niciodată nu te lasă indiferent, care ţi se comunică profund ; dar •— de unde-a curs cristalul acesta în care ideile şi simţirile au primit transparenţa lor uimitoare ?; răspunsul să nu fie *istoria* versurilor ?

Şi de cînd *începe* istoria aceasta, a versurilor ?

De mult, de mult; pentru că *în orice moment poetul este tot ce-a fost în cursul devenirii sale;* iar devenirea, fizică şi sufletească, o explică biografia, operă *istorică,* fie fragmentară (ca şi Ia Eminescu încă), fie completă (ca la Goethe, de pildă).

De aceea este de regretat că încă un spirit inteligent şi vioi, dl. T.V., vorbeşte despre istorie, ca şi cum ea ar fi a lui G. Gr. Pop (Conspect) sau a colecţiei de calomnii literare iscălite de dl. N. Iorga.

Totuşi, pe ici, pe colea dl. T.V. face şi d-sa — destulă istorie L.

3. Dacă Eminescu nu a fost încă *explicat* cît mai deplin s-ar fi putut — nu numai „caracterizat", cum ar vrea dl. T.V. — *cauza este ca încă nu s-a făcut destulă istorie, destulă biografie eminesciană.*

Biografia *modernă* este expunerea unui *proces* sufletesc, de total ; dar este şi expunerea proceselor de părţi.

De acord cu dl. T.V., „dreptatea cere în adevăr să privim pe poet sub aspectul „producţiei sale *închegate",* „depline", „definitive"[1] ; dar nu este mai puţin *drept* ca procesul pînă Ia închegare să fie cercetat *privitor la fiecare poezie,* la fiecare operă, precum, de ex., şi dl. T.V. face (necomplet) privitor la *Luceafărul.*

Ceea ce s-a încercat, se încearcă şi se va mai încerca pentru *Luceafărul,* pentru ce nu s-ar încerca la *fiecare* poezie ?

Să presupunem că cineva ar avea timp, răbdare şi (mai ales) pricepere, ca din multele variante existente să fixeze

[1] Pagina 9 (nota Gh. B.-D.).

drumul făcut de simțirea, fantazia, cugetarea și limba lui Eminescu din fiecare creațiune, atunci din totalitatea analizelor acestora nu s-ar ivi nimic caracteristic pentru felul lui de-a fi poet ? Pentru modul lui de recepție a lumii, a experienței, pentru combinarea lor cu instinctele sale, cu dorințele și cu idealele sale ? Aceasta n-ar însemna o înțelegere mai deplină și a omului, și a poetului ?

Eu unul aş fi foarte fericit să am prilejul și răgazul de-a face această lucrare și de-a pune astfel granițe *reale* explicărilor și caracterizărilor uneori ipotetice, alteori voite și siluite, uneori fantastice, alteori (mai rar) chiar copilăroase.

Să înceteze deci critica metodei istorice, care nu este *una* în toți și în toate lucrările ; să se destingă între *istoric* și *istoric*[1] ; și atunci nu vor mai apărea (precum se și cuvine) nici reflexiunile (de altfel moderate) ale d-lui T.V. !

Repetez aşadar: dată fiind particularitatea surprinzătoare a lui Eminescu şi unicitatea lui în literatura românească, noi, istoricii literari, cerem ca *tot procesul devenirii lui sufletești sa fie studiat în toate amănuntele sale și concretizat în studii de inducție analitica, baze ale viitoarei sinteze perfecte,* pe care nici dl. T.V. *nu* ne-a dat-o.[2]

II

Istoria sau biografia lui Eminescu trebuie cultivată și din alte cauze privitoare la el și la opera sa, care aşteaptă o *siguranță* de constatări definitive.

Dl. T.V. și-a dat seama de cîte ori „mecrcarea *(sa l)* de-a pătrunde mai adînc în lumea motivelor și aspirațiilor" lui Eminescu a șovăit ?

Şovăiri în lucrări cu pretenții mari nu se pot admite.

Cercetările istorice-diterare le și pot reduce !

[1] Să nu recidivăm deci mania unui M. Dragomirescu, care militînd împotriva unui Aron Densusianu, Gherea sau chiar Grama *(Critica științifică și Eminescu. în contra metodei istorice în literatură,* ed. a IH-a, 1925 !), crede a fi pus la index^ istoria literară și ne debitează monstruozități de ignoranță ca cele încondeiate în acest buletin *M. Eminescu,* an. I, p. *16—17* ! (nota redacției Buletinului *Mihai Eminescu).*

[2] Comunicînd unui coleg universitar intenția de-a publica buletinul de față, am fost întrebat: „Dar ce mai este de spus despre Eminescu ?" Alt motiv ca biografie, istorie să se mai facă — mereu ! (nota Gh. B.-D.).

Cu **„se** va fi (trezit)" (la p. 21), cu „dacă" (14) şi mai des cu „poate", nici dl. T.V. nu poate fi mulțămit.

De pildă :

P. **15** : „Operele străine, de care va fi vorba, n-au constituit *poate* nişte izvoare literare ale lui Eminescu." — Chestia **se** putea cerceta.

P. *16 :* „Poporul împărat, despre care e vorba aci, este *poate* «le peuple souverain» al revoluției franceze."

P. 21 : „Motivul dragostei pentru o piatră... *poate* să-i fi venit lui E. tot pe calea unei amintiri". — „Mitul sculptorului Pygmalion... chemat *poate* de unele împrejurări personale."

P. **29** : „Acestea și *poate* și alte atitudini romantice s-au întrețesut adînc în creația de tinerețe a lui Eminescu."

P. **34** : „Acesta este cazul tînarului din poema lui Eminescu, care nu este «demon» decît *poate* pentru că e privit din perspectiva «fiicei de rege» care îl iubește."

P. **77** (despre „dorul" popular) : „Dar faptul că el ocupă un rol atît de însemnat în opera poetului se *explică* (deci, *siguranță!* Gh. B.-D.) prin aceea că el este tocmai punctul în care se întrunesc înrîuririle formației sale cu vîna care urcă din straturile inspirației populare și *poate* din amintirile depuse în sînge."

P. **87:** *„Poate* că în poezia europeană pesimismul nu este decît consecința ultimă și fatală" etc.

P. **94** (despre cîntecul cornului) : „Ecoul lui a *trebuit* prin urmare să răsune și în sufletul romanticului E. și modelele nu **i-**au fost *poate* necesare. Nu i-a fost *poate* necesar un model nici în felul în care face să urmeze cîntecul cornului." — „Felul în care aceste două sunete (cornul și izvorul) se urmează are *poate* un înțeles mai adînc, căci el opune neliniștei umane pacea naturii." în **7** rînduri 3 *poate 11*

P. **97** (despre apă + lumină) : „Acesta va fi *poate* gîndul care[1] **a** inspirat pe arhitecții care[1] au construit primele jocuri luminoase de apă."

[1] Nevolnică **repetare** (estetistă**!) a lui** *cart!* Ba acest pripit scris al **lui T.** V. **e** în **stare** să **ne** mai debiteze^ podoabe stilistice ca acestea : **„Atfc de intim sînt** întrețesute iubirea și natura în poezia **lui** Eminescu, *încît* ele ajung să se contopească, **în** așa **fel** *încît..."* **(p. 102—103) ;** — ba chiar și (ca la M. Dragomirescu) : „către **acea** liniștitoare **ataraxic** stoică,

Acum putem întreba : Dincolo de aceşti *poate* nu s-ar fi putut trece ? Eu *ştiu* că *da !*

Pe sub aceşti *poate,* ce se tîrăşte respingînd voinţa de-a pătrunde în adîncul sufletesc al lui Eminescu de la data cutare sau cutare ? Se tîrăşte prcsumpţiunea că operele poetice se pot explica fără de-a fi fost considerate din toate punctele de vedere care le-au *condiţionat.*

Condiţiile sînt în primul pian *constelaţiunile* de idei provocate de simţirile poetului; iar în planul al doilea originile ideilor din acele constelaţiuni; pe-acestea nu le-adună numai „inspiraţia", ci şi voinţa artistului, şi cugetarea speculativă.

Si toate acestea stau flori în grădina *vieţii,* sînt furtuni, dar şi fericesc.

Şi dl. T.V. vorbeşte de mai multe ori despre sentimentul vieţii; dar, nelogic, nu vrea să cunoască *perfect* viaţa care-a dat prilejurile (mari şi mici) ca acel sentiment să se alcătuiască !

De aceea dl. T.V. s-a încurcat în mai mulţi *poate* decît ar fi fost nevoie...

III

însă de la argumentul *ad personam* să trecem la *un* argument obiectiv şi doveditor că, tocmai la Eminescu, metoda istorică este foarte necesară, ceea ce nu înseamnă — să mai fie nevoie a repeta banalitatea ? — că ea nu exclude explicările estetice, filozofice, filologice chiar. [1]

1. Vorba este despre „atitudinile fixate în poeziile din tinereţe" care „sînt, *cel puţin în parte,* dependente de modelele literare" din tinereţe.

către acea eliberare" (p. 56) ! (nota redacţiei Buletinului *Mihai Eminescu).*

[1] Povestea e foarte veche ! Cf., d, p., Ernest Elster, *Prinzipien der Litteraturwissenschaft,* I, 1897, p. VI—VII : „So bin ich der Oberzeugung, dass nur durch eine Vereinigung der verschiedenen oft einseitig betonten Betrachtungsweisen eine forderliche Entwickkmg der Litteraturwissenschaft zu erwarten ist : dass wir den psychologischen, ästhetischen, philologischen und historischen Aufgaben in gleiehen Massen gewachsen sem miissen. Durch diese Vereinigung werden die Einseitigkeiten der einzelnen Betriebsformen iiberwunden werden"... (nota redacţiei Buletinului *Mihai Eminescu).*

în *care* parte ? — dl. T.V. îşi propune să arate.

„Daca va izbuti", *„daca* dovada va putea fi considerată ca făcută", atunci atitudinea X nu a rezultat din lupta poetului cu mediul său (Gherea), ci a fost o atitudine „subordonată unui curent literar şi anume *romantismului de nuanţă mai cu seamă franceză".*[1]

Afirmaţia se repetă la p. 35 :

„Se poate spune în adevăr (deci *cu siguranţă!* — Gh. B.-D.) că cercul de idei al poeziilor de tinereţe ale lui Eminescu aparţine mai cu seamă romantismului de nuanţă franceză, aşa cum el *şi-l va fi* asumat (deci fără siguranţă ! — Gh. B.-D.) nu numai din contactul direct al lecturilor sale de tînăr, *despre care avem puţine ştiri,* dar şi din atmosfera generală a literaturii noastre, care pe la 1870 gravita încă în aceeaşi sferă."

Deci, ca izvoare, ni se indică : 1. Generala atmosferă romantică-franceză din ţară ; 2. Contactul direct cu romantismul francez.

Dovezile ? Sînt de căutat încă, „ştirile" fiind „puţine".

Şi, totuşi, afirm *eu* că ele se pot înmulţi !

Din opoziţia „faţă de romantismul *francez"*[2] se va preciza „originalitatea" lui Eminescu. în ce a constat, însă, opoziţia — nu auzim. Cultura germană, care-l ia în şcoala sa abia la Viena, „îl *ajută* să desăvîrşească acest proces". „Aci (în Viena) cunoaşte el pe *romanticii germani* din prima jumătate a veacului."

Deci, pe la a. 1870, *un* romantism izgoneşte pe *celălalt ;* prototipul alungă răsunetul francez.

Dar aceste afirmaţiuni, fără să fie total noue, sînt caracteristice ; deci ele *cer* o motivare; nu o întîlnim, însă ; şi trebuie s-o mai aşteptăm. — Aşteptăm !

2. După citirea scrierii d-lui T.V. am fost curios bă recitesc o expunere dintre cele mai none (distinse) ale romantismului german, pentru a-mi înlesni compararea[3].

Fritz Strich lasă impresia că, *afară de părţile româneşti ale lui Eminescu,* printre celelalte părţi puţine motive rămîn

[1] P. 15 (nota Gh. B.-D.).

[2] P. 36 (nota Gh. B.-D.).

[3] Fritz Strich, *Deutsche Klassik und Romantik oder Vollendung und Unendlichkeit,* 1928 (Mayer şi Jessen, Miinchen).

care să nu fi fost vii şi-n romantismul german. însă cum încă nu ştim care-a fost *toata* literatura romantică germană *citită* de Eminescu, aici ni se deschide o mare problemă de literatură *comparată:* raportul lui Eminescu cu romanticii germani, pe care a-i pomeni — ca la p. 36 — este uşor, dar mai greu este a-i analiza *complet,* pentru a culege toate asemănările şi deosebirile şi a-l *diferenţia* pe poetul român de prototipurile germane.

Diferenţierea este necesară şi ca *limitare* absolută a părţii româneşti.

3. Epoca romantică-germană s-a încheiat. Cu ea s-a încheiat epoca de predominare literară germană în Europa. Lupta contra romantismului se dă astăzi în toată lumea[1], „semn că ceasul sau veacul literaturii germane precumpănitoare a început să treacă. Un semn şi mai limpede pentru această trecere este că lupta contra romantismului a început chiar şi în Germania şi că ea a şi intrat în faza hotărîtoare. Lupta a început cu războiul lui Fr. Nietzsche contra lui R. Wagner ; şi din multe părţi răsună chemarea : în lături[2] cu muzica !" Thomas Mann şi Stephan George sînt, în această privinţă, de acord. „Dar în realitate aceasta însemnează o trecere peste firea germană, peste romantismul german."

Fenomenul literar care l-a ţintuit şi pe Eminescu se află aşadar într-un declin bine constatat de critica germană.

Un colosal fapt literar-istoric se sfîrşeşte. Problema noastră este ca, ecoului românesc, lui Eminescu, să i se caute acum *toate* acele tonuri originale care l-au influenţat; ca legătura acestui mare oriental cu centrul (şi cu apusul) Europei să fie fixată, în sfîrşit, chiar deplin.

Problema trece prin şi dincolo de psihologism, de estetică şi caracterizări critice ; ea este şi istorică. Şi fără de lămurirea istorică nu vom lămuri niciodată nici pe Eminescu — *an sich.*

La astfel de lucrări ne luăm libertatea a chema şi inteligenţa d-lui Tudor Vianu.

Gh. Bogdan-Duică

(Din : Buletinul *Mihai Eminescu,* an. II, 1931, nr. 4, p. 1—7.)

[1] Strich, p. 411 (nota Gh. B.-D.).
[2] „Uberwindung der Musik !" (nota Gh. B.-D.).

Despre „Floare albastră"

(Explicare... „istorică")

Domnul T. Vianu crede (p. 80) că „scena de dragoste" este aici „la sfîrşitul poeziei" ,* nu-i adevărat; *toată* poezia (strofa 1—13) este o *singură* scenă; şi mai crede că scena este *„proiectată* în trecut" ; nu-i adevărat, ea este *adusă* din trecut; şi iarăşi dl. T. V. crede că iubita-i „plecată" ; nu-i adevărat, ea-i stinsă, e moartă ; deci nici proiecţia în trecut nu o „cufundă *astfel* în atmosfera vaporoasă a nostalgiei", ci nostalgia-i apare poetului din contemplarea internă, intimă a moartei. Iar „desfăşurarea în prezent" este numai vivacitatea vederii ; este prea cunoscuta formă a prezentului în loc de trecut, formă cunoscută şi din... stilistica de liceu...

După astfel de neînţelegeri de întîie orientare dl. T. V. zboară deodată la explicaţiuni mai înalte.

Şi zice :

„«Floare albastră» este un simbol împrumutat şi el romantismului. Heinrich von Ofterdingen, în romanul lui Novalis, porneşte să caute *floarea albastră,* adică *infinitul,* peste care poetul trebuie să se facă stăpîn. *Floarea albastră* este pentru Novalis simbolul unei aspiraţii turburătoare, a *nostalgiei către îndepărtata patrie a poeziei".*

Alpoi :

„înţelesul simbolului este la Eminescu mai puţin special, pentru că el nu răsfrînge decît *iubirea pierdută,* dorul orientat către trecut, una din atitudinile de căpetenie ale eroticei lui Eminescu".

La Eminescu simbolul" de împrumut ar fi, aşadar, „mai puţin special" ; contrarul lui „special" este general, vag ; simbolul (= floarea albastră) ar fi, aşadar, mai general decît la Novalis, unde este semn al infinitului de cucerit, al cuceririi unei patrii a poeziei. Nici aceasta nu-i adevărat ! Contrarul este adevărul; la Eminescu simbolul însemnează ceva *desăvîrşit special.*

Simbolul acesta nici la nemţi n-a avut un singur înţeles, care să fi fost — exclusiv — înţelesul lui Novalis.

Fritz Strich *(Deutsche Klassik und Romantik)* dă, în privinţa aceasta, lămuririle următoare :

„Dorul romantismului este îndreptat spre *«floarea albastră»,* care este albastră fiindcă albastră este coloarea depăr-

tării nesfîrşite. El este îndreptat spre depărtarea albastră. Obiceiul este ca floarea albastră a lui Novalis să fie înţeleasă ca simbol al romantismului. Dar ea este, totuşi, numai ţinta infinită a dorului romantic, şi romantismul este dorul şi drumul. Dacă acesta (romantismul) culege floarea, el încetează de-a mai fi romantism. După vorba lui Fichte între spirit şi floare deosebirea este că floarea nu poate dori. în acest sens romantismul nu este floare, ci spirit. Omul romantic este, aşadar, omul plin de dor. Viaţa lui este dor şi patria lui este depărtarea infinita."

Albastrul romantic nemţesc avea, însă, şi alte înţelesuri. De pildă, tot după Strich[1] :

„Deci şi cîntecele romantismului trebuiau să răsune şi ele ca din depărtare şi să se piardă-n depărtare. Acesta era un mister al sunetului romantic, al expresiei romantice. Novalis a zis odată eă-n romanul său tot trebuie să fie *albastru,* şi limba." — „Romantismul era un profetism privitor înapoi. Ce odată a fost natură a devenit idealul lui. Floare *albastră* a romantismului putem numi şi natura, şi idealul". — „Ea este şi una, şi alta, început şi sfîrşit. Dar sfîrşitul se află în infinit."

Textul continuă cu o notă potrivită şi lui Eminescu :

„Dorul tînărului Friedrich Schiller era, ca şi al lui Holderlin, Grecia. Graecomania sa îi era penibilă chiar lui Goethe şi Schiller ; şi aceştia au biciuit-o în *Xenien.* Aşadar romantismul începu cu dorul după polul contrar, care era clasicismul. Atunci Grecia-i era *floare albastră,* floare în adevăratul înţeles al cuvîntului."

„Astfel, în sfîrşit, şi Dumnezeu deveni floarea *albastră* a romantismului". Un sens aproape de ideea morţii apare la Zacharias Werner :

„Dramele lui Werner sînt misterii, prin care (el) ne iniţiază în misterul morţii; şi, precum s-a întîmplat în epoci anterioare ale poeziei creştine, aşa se încîntă şi poetul acesta de putrezire, fiindcă aceasta hrăneşte floarea infinitului, floarea *albastră..."*

La Eminescu, cu oarecare bunăvoinţă, putem apropia de înţelesul lui Werner şi poezia *Floare albastră* (1873).

[1] Paginile 74, 82, 84, 85, 108, 123 (nota Gh. B.-D.).

„Dulcea minune" s-a „dus" şi a „murit" şi iubirea ei şi-a poetului. Dulcea minune fusese o „mititică" frumoasă, nebună, „albastră floare", care sărută mult şi fără nici o păsare de gura lumii.

Mititica-i de la *sat.*

Satul (din poezie) are codru ; stînci şi prăpăstii ; păduri şi izvcarc.

Idila lor, trecutul poetului copil, reînvie în *Floare albastră !*

Ce-i spune ea, Iui ? Să lase cerurile, norii, stelele, cîmpiile Asiriei, piramidele, să nu caute-n depărtare fericirea, ce i-o dă ea. „Eu am rîs, n-am zis nimica."

Fericirea ce ea i-o promite lui este : codrul cu izvoarele, unde el îi va spune poveşti şi minciuni, unde-o va săruta cît cere ea, de unde, întîrziaţi, pe lună vor apuca potecile spre sat, pînă-n pragul casei ei. Aici, în sfîrşit :

înc-o gura şi dispare...
Ca un stîlp eu stau în luna !
Ce frumoasă, ce nebuna
E albastra-wi, *dulce floare !*

Şi te-ai dus dulce minune,
Şi-a murit iubirea noastră —
Floare-albastră, *fio are-albastră !*
Totuşi este trist în lume !

Floarea albastră — foarte *special* — la Eminescu, este aşadar o fată frumoasă, nebună, iubitoare. Despre infinit, despre alte înţelesuri, nici vorbă î

Şi era de la *sat!*

Nu va fi fost iubita de la Ipoteşti ?

Observ întîi că *poezia este dintre cele scrise din amintire.* De-acestea Eminescu are multe ; trecutul *său* el şi l-a poetizat cu predilecţie. Ceea ce însemnează că-n *aceste* poezii avem dreptul şi datoria de-a căuta şi elementele *biografice,* pînă la care izvorul clar ori şi numai ipoteza ne-ngăduie a pătrunde.

Adaug apoi : de la 1866, cînd a cîntat-o întîia oară pe iubita de la Ipoteşti, pînă la 1873 (aprilie), cînd s-a publicat *Floare albastră,* sînt numai vreo şapte ani — timp în care o fată atît de dulce, frumoasă, îndrăzneaţă, clară-n voinţe să

nu *poată* fi uitată. în realitate *ea* apare ca seducătoare şi el ca sedusul isteţ, dar fără pricepere deplină pentru ce la *sat* este fericire şi optimism şi afirmaţie a vieţii tinereşti.

„Ah, ea spuse adevărul" cugetă el acum, tîrziu (1873) ; el, atunci (1866) „n-a zis nimica" ; a înmărmurit; „ca un stîlp a stat în lună" ; şi-a admirat nebunia şi iubirea.

într-un moment de tristeţă scena copilărese-energică-i revine şi el î prinde sufletul *ei* într-un *monolog* zis de ea, în care ca-l cuprinde şi pe el. Monologul nu-i discret; nu acopere sau nu descopere jumătăţi ; el a fost cules din realităţi, concentrat şi lăsat în toată simplicitatea atitudinii şi clarităţii de grai naiv de la sat, în faţa cărora tendinţele *lui* idealiste apar ca seducţiuni spre lumea cea mare, de gîndire, de carte... *...Precum şi era, chiar în acel timp !*

în monolog este închis şi *contrastul* dintre sufletele iubiţilor ; al ei fixat într-o patimă vie *şi-un* loc îngust; al lui ademenit de infinităţi, care-l vor arunca în tristeţea de la 1873.

Mai sus întrebam : Floarea nu va fi fost iubita de la Ipoteşti ?

Să comparăm.

Au unde merge gindu-i ? în valea lui natală
în codri *plini de umbră, prin rîpe ce s-afund,*
Unde izvoarele-albe *murmure dulci esală...*
(Un roman)[1]

Hai în codrul *cu verdeaţă*
Und' izvoare *plîng în vale*
(Floare albastră)[2]

Tînărul din *Un roman :*

Ar vrea ca să revadă colibele de paie
Dormind cuiburi de vulturi pe stînci ce se prăval.

în *Floare,* în aceeaşi strofă :

Stîncă stă să se prăvale
în prăpastia măreaţă.

[1] Ediţia Cuza (Iaşi), p. 92 (nota Gh. B.-D.).
[2] Ediţia Gh. B.-Duică, p. 64 (nota Gh. B.-D.).

Urmează (epic) apariţia fetei şi descrierea zilei cînd „el s-a trezit în luncă sub ochii ei de foc" şi „a stat pe loc". Acum „nu mai este".

S-a stins[1]*. De-aceea însă el ar vrea inc-o dată*
Să vadă lunca verde, valea pierdută-n flori,
Unde ades de braţu-i în noaptea înstelată
Şedea pe stînca stearpă spuindu-i ghicitori...

Dincolo :

Şi mi-i spune-atunci poveşti.

Faţa ei este „jăratic" *(Un roman),* „roşie ca mărul" *(Floare)* şi-acolo, şi dincoace ea-şi „dă părul într-o parte" ; şi-acolo, şi dincoace este noapte; „trestia" nu-i uitată, fie înaltă *(Un roman),* fie lină *(Floare).*

Dincolo de *Floare, Un roman* şi *Din străinătate* apare, *aşadar,* aceeaşi experienţă î

Un roman este expunerea pe larg a experienţei, iar biografic este de cea mai mare valoare ; *Floare* este o floare lirică — fără nici un Novalis !

Dar dac-am ajuns pînă la aceste rectificări ale neînţelegerilor d-lui T.V., să mai adaug şi descoperirea altor *rădăcini* ale *Floarei albastre.*

1. întîi: Fata zice :

Nu căta în depărtare
Fericirea ta iubite !

Acesta-i şi Goethe, adică-n vorba fetei lui Eminescu :

Erinnerung

Willst du immer weiter schweifen ?
Sieh, das Gute liegt so nah.
Lerne nur das Gluck ergreifen,
Denn das Gluck ist immer da.

[1] *Se stinse un luceafăr, se stinse o lumină,*
Se stinse-o dalbă stea! (nota Gh. B.-D.).

i

2. Apoi : Eminescu cel mai intim este-n ssrofa :

Astfel zise mititica,
Dulce netezindu-mi pârul.
Ah ! ea spuse adevărul.
Eu am rîs, n-am zis nimica.

Strofa reiese de-a dreptul din firea sa, zugrăvită chiar de poet într-o scrisoare *contemporană,* către lacob Negruzzi (din 26/2 1874) :

„Cînd e vorba să spun ceva *(da* ori *ba),* atunci *nu spun de obicei nimic* şi *adevărata mea fire primordială* se arată fără şovăire : devin *ticăit".*[1]

Deci *Floare albastră* este şi un *document* psihologic !

Relativ Ia compoziţia *Floarei albastre* să se observe asemănarea cu *O, rămîi* (1879) : un singur tablou prins în monologul pădurii ; o singură strofă zugrăvind mişcarea poetului :

Astfel zise mititica,
Dulce netezindu-mi părul;
Ah ! ea spuse adevărul.
Eu am rîs, n-am zis nimica

din *Floare* parcă se oglindeşte-n *O, rămîi,* aşa :

Astfel zise lin pădurea
Bolţi asupră-mi clătinînd ;
Şuieram l-a ei chemare
Ş-am ieşit în cîmp rîzînd.

Strofa din urmă este şi-n *O, rămîi,* ca şi-n *Floare,* un ->curt şi duios oftat după momentul pierdut :

Şi te-ai dus, dulce minune,
Şi-a murit iubirea noastră —
Floare-albastră, fio are-albastră !...
Totuşi este trist în lume l

(Floare)

Astăzi chiar de m-aş întoarce,
A-nţelege n-o mai pot...

[1] în ediţia Cuza (Iaşi), p. 654 (nota Gh. B.-D.).

Unde eşti, copilărie,
Cu pădurea ta cu tot ?

(O, rămîi)

Mi se pare că paralela dintre *Floare* şi *O, rămîi* descoperă un *văz tipic* : sculptural, care încheie fenomenul complet, ales aşa încît să justifice (sobru) sentimentul închis în strofele finale. *Tipul* se află realizat şi-n alte poezii[1].

Observarea relativă la compoziţie priveşte *forma internă* în care sculpturalitatea graecofilă a lui Eminescu îşi „dăltuia" sentimentele sale.

Gh. Bogdan-Duicu

Postscript

Pentru consolidarea argumentării din articolul de faţă mai citez ceva.

Desigur din informaţia poetului însuşi, Mite Kremnitz a aflat ce ni se spune în *Convorbiri,* anul 44, p. 785/86 : „Micul Mihai învăţă devreme *să se închidă în sine însuşi* cu toate suferinţele sale şi-i plăcea să se refugieze *în pădurea* din apropiere".

Tot în *Convorbiri,* an. 36, p. 299 s-au publicat versuri care sînt scrise din aceleaşi amintiri :

Fiind băiet păduri *cutreieram*
Şi mă culcam ades lîngă izvor...
Astfel eu nopţi întregi *am mas...*
Alături teiul vechifmi] se deschise,
Din el ieşi o tînără crăiasă...
Veni alături, mă privi cu dor...

Gh. B.-D.

(Din: Buletinul *Mihai Eminescu,* Cernăuţi, an. II, 1931, nr. 4, p. 18—24.)

Tudor Vianu: „Poezia lui Eminescu"

(Note critice)

Voluptate şi durere"

Capitolul cu acest titlu se ocupă cu un fenomen psihologic predominant la Eminescu : fenomenul complex al dti-

[1] *De cîte ori, iubito..., Lacul, Pe aceeaşi ulicioară, Melancolie* (nota Gh. B.-D.).

rerii şi voluptăţii „se produce la Eminescu în trei împrejurări, cu prilejul *muzicii,* al *iubirii* şi al *morţii".* Acest sentiment constant Eminescu „îl împarte ou mulţi poeţi *romantici",* deşi „•îl nuanţează în felul său propriu". Se citează Chateaubriand, Tieck, Novalis, Holderlin. Apoi ni se afirmă: „îmbinarea voluptăţii cu durerea are o însemnătate *deosebită* în *romantism.* Ea este un document şi o ilustraţie a acelei culturi a sentimentului pe care *romanticii au instaurat-o"*[1]. Imediat ni se *explică* apoi pricina pentru care *romantismul* ar fi îmbinat cele două valori care-n viaţa practică se resping ; pricina este că romantismul „adoptă faţă de viaţa sentimentală o atitudine *estetică,* în care valorificarea ci practică nu mai joacă *nici un* rol. *Sentimentul nu mai e trăit, ci degustat...* Romanticii sînt nişte *esteţi* ai vieţii sentimentale", deci polii opuşi (de ex. plăcerea şi neplăcerea) găsesc în ei căi de unire.

Lăsînd la o parte amănuntele capitolului (la care s-ar putea să revin) observ numai că fenomenul *nu* a fost „instaurat" abia de romantici, pentru că este — ca ceva *normal* la toţi oamenii — mult mai vechi şi în literatură, şi că estetizarea nici aici nu a putut avea alt izvor decît însăşi *viaţa* poeţilor, care *practic,* real, au împreunat cei doi poli înălţaţi apoi în poezia lor, estetizaţi.

Pentru observarea a doua citez ca *un* exemplu pe Jean-Jacques Rousseau[2]. Rousseau a simţit adînc dulceaţa melancoliei ; de aceea a zis : *la melancolie est amie de la volupte.* Rousseau putea să fie „fericit şi nefericit în timp de trei minute", a spus Mercier, care-1 observase de-aproape; şi anume *sans que rien eut păru change autour de lui*[3].

Aşa a fost şi la Eminescu ; din viaţa *sa* a transpus în poezia *sa* sentimentul *său* complex !

Relativ la întîia observare, a *istoriei* acestei complexităţi poetice, mă socotesc dator a insista mai mult. *Istoria* aceasta au scris-o alţii. Este scrisă chiar de mult. Eu reproduc *numai* una. Este destul pentru ca să se vadă că omenirea n-a aşteptat romantismul pentru a înţelege ceva — atît de omenesc, atît de *general* omenesc, în *toate* culturile.

[1] Adică : *au introdus-o!* (nota Gh. B.-D.).

[2] După Louis Proal, *La psychologie de Jean-Jacques Rousseau* (Paris, Alean, 1930). Paginile 46, 52, 262 (nota Gh. B.-D.).

[3] Relativ la sentimentul „farmecului dureros", Proal mai citează pe La Fontaine, Sf. Augustin, Musset (nota Gh. B.-D.).

în cartea sa despre plăcere şi durere, Bouillier a descris fenomenul în capitolul VII: *Du plaisir dans la douleur*[1]. Şi are meritul de-a fi citat literaţi, poeţi.

Aparenta antinomie nu le-a scăpat nici moraliştilor an'tici, nici celor noi. Se citează Young, Montaigne. Dar şi Lucretius *(De natura rerum lib.,* VI, 1129) : *Medio de fonte leporum — Surgit amari aliquid quod in ipsis floribus angat.* Dar şi inversul se află : *Medio de fonte dolorum —• Surgit amoeni aliquid luctu quod amamus in ipso.*

Bouillier dublează aceste versuri cu Corneille : *Nos plaisirs Ies plus doux ne vont pas sans tristesse Horace);* cu Voltaire : *La peine a ses plaisirs, le perii a ses charmes (Henriade,* cîntul V) ; cu Lamartine : *Oui, dans la coupe amere ou nous buvons la vie •— // se mele toujours quelque goutte de miel.*

Şi Homer se slujeşte adeseori cu această expresie remarcabilă a se bucura de duderea sa : T£p7C£lv Y 0010 *W d>* -XXIII, v. 98). Alianţa acestor cuvinte, la Homer, o observase La Fontaine, care a zis : „Lacrimile ce le vărsăm pe propriile dureri sînt, în sensul lui Homer, un fel de plăcere" *(Amours de Psyche,* cîntul I, spre sfîrşit).

Şi Plato a semnalat aceste raporturi dintre dureri şi plăceri (în *Philebos;* aici citat din tr. lui Cousin, t. III, p. 407), acolo unde Socrate-i spune lui Protarc despre dor, tristeţă, iubire etc, că sînt dureri pline de plăceri neexprimabile ; unde aduce aminte şi de versul 108 din cîntul XVIII al *Iliadei;* unde se mai citează plăcerea lacrimilor vărsate în faţa tragediei de pe SGenă.

Şi Aristotel este de-aceleaşi păreri : *Te doare moartea celui de-a plecat, dar ce plăceri în aducere a-aminte de el, de faptele lui (Retorica, cânta* I, cap. XI).

Iată-1 şi pe Ovid : *Fie que meos casos; est quaedam fiere voluptos, — Expletur lacrymis egeriturque dolor (Tristiile,* c. VI, elegia III).

[1] Franeisque Bouillier, membre de l'Institut, *Du plaisir et de la douleur,* Paris (Hachette), 1885. Ediţia a treia, p. 133. Eu *extrag;* uneori traduc (nota Gh. B.-D.).

Seneca : *Fit infelicis animi prava voluptas dolor* şi *Inest quiddam dulce tristitiae (Consolatio ad Marciam* şi *Epistola XCiX).*

Lucan ne arată pe Cornelia îmbrățişînd îndărătnică durerea că a pierdut pe Pompei, iubindu-şi doliul : *Saevumque arcte complexa dolorem — Perfruitur lacrymis et amat pro conjuge luctum;* ceea ce are-n Seneca o analogie : *Maeror lacrymas amat assuetas — Flendi miseris dira capido est (Fhyest,* actul V).

Din Sf. Augustin, citat şi de Proal, Bouillier citează *Confesiunile,* cartea IV, capitolul IV ; căreia-i adaogă (după Hamilton) inscripția : *Heu quanio minus est cum reliquis versari quam tui meminisse.*

După un citat din Montaigne (care citase pe Seneca, despre Attalus), care zice că memoria oamenilor pierduți ne place ca amarul din vinul prea vechi şi pe Racine (din *Phedre): II fallait bien souvent me priver de mes larmes.* care aduce aminte de Sofocle *{Electra,* v. 281), Bouillier mai observă că omul se strînge către durerea sa, ca şi către plăcerea sa, precum reiese din acelaşi Sofocle, *Philoctet* (vers 598) şi *Edip,* în care auzim cuvîntul că, părăsindu-ne şi durerile, ne lasă păreri de rău :]lo0o£ xai xax&v a£ Y)vsL£

Pînă aici, poeții !

După atîtea probe din poeții antichității, greci şi latini, cine-ar mai putea spune, ca d. T.V., că „farmecul dureros" este o — *instaurare* a romantismului modern ?

Cuvîntul acesta ne-a descoperit aşadar altă lacună în cunoştințele literare ale d-lui T.V.

De-aici înainte Bouillier ține s-arate că filozofii şi moraliştii sînt de aceeaşi părere ou poeții. Se citează deci :

1. Descartes, *Scrisoarea* 6 către prințesa Elisabeta.

2. Pourchot (cartesianul), de pe la sfîrşitul veacului XVII (profesor în Paris) în : *Institutiones philosophica ;*

3. Malebranche, *Recherche de la verite,* canea V; cj *Meditations metaphysiques,* med. XIX.

4. Leveque de Pouilly, *Pars tenia Physices,* sect. III, cap. V.

5. Guizot, *Corneille et son temps,* p. 210.

6. Rousseau, *Lettre a Malesherbes: cette tristesse attiranie, dont parle Rousseau, et qu'il naurait pas voulu ne pas avoir;* semănînd cu Musset : O *ma chere douleur, o delicieuse souffrance !*

7. H. Spencer a vorbit despre *luxury of pity* (în *Principii de psihologie,* capitolul despre sentimentele altruiste).

8. Schopenhauer le-a atribuit tot englezilor, celui mai melancolic popor, plăcerea durerii, *joy of grief.*

Spre sfîrşit Bouillier, care a scris o carte de filozofie, caută şi o explicare a *rațiunii* acestor contradicțiuni ale inimii omeneşti. Chestiunea nu ne mai interesează însă, aici, în contradicție cu d-l T.V. Acestuia am voit să-i relevez numai încă una din greşelile sale literare (= es etiste)...

Pe cei ce chestiunea îi interesează însă, îi asigur că bine vor face să țină seamă de această explicație, întemeiată pe observările lui Malebranche, Pourchot, Leveque de Pouilly, Descartes şi Lucrețiu.

Gh. Bogdan-Duică

(Din : Buletinul *Mihai Eminescu,* Cernăuți, an. II, 1931, nr. 5, p. 33—36.)

Tudor Vianu: „Poezia lui Eminescu"

„Armonia eminesciană"

I

Este „ultima *taină* a farmecului" poetic eminescian. „Seducția (lui) profundă este de ordin *muzical".* De unde-i, însă ? „Tocmai aceasta este întrebarea cea mai grea şi pînă la un punct *irezolvabilă".* Rațiunei soluția nu-i poate reuşi. „Armonia este *irațională.* Cîntecul adînc al ființei uimite izvorăşte în însuşi punctul contactului ei *original* cu viața[1] şi mintea, pentru a-l înțelege[2] se vede lipsită de orice element cunoscut mai înainte[3] şi în raport cu care el[4] ar putea deveni şi un obiect al inteligenței, nu numai, cum se întîmplă de fapt, al puterilor[5] care resimt şi vibrează consonant[6].

[1] Pentru lămurire : „Original" este contactul; contactul se face într-un oarecare „punct" ; dar despre acel punct, în înțelesul d-lui T.V., nu ni se spune nimic (nota Gh. B.-D.).
[2] A înțelege cîntecul (nota Gh. B.-D.).
[3] ? (nota Gh. B.-D.).
[4] Cîntecul (nota Gh. B.-D.).
* Numele puterilor ? (nota Gh. B.-D.).
[6] Puterile consonează cu cîntecul ? (nota Gh. B.-D.).

Ceea ce se poate spune, aşadar, despre armonia eminesciana *lasă neatins fundul lucrurilor."*

Adică, socratic : ştiu că nu ştiu nimic ?!

Se merge înainte, totuşi. Se vorbeşte despre „procesul *creaţiei"* la Schiller, la care procesul începea cu o „anumită stare de suflet *muzicală",* care, şi după d. T.V., este *„sîmburele cel mai adine al inspiraţiei lirice"* Gazul *particular* al lui Schiller dă acum motiv la afirmaţiunea *generală* că orice „mare poet liric este totdeauna creatorul unei armonii unice" ; deci şi Eminescu. Dar aceste armonii unice sînt „totdeauna diferite de cele exterioare şi reductibile la elemente prozodice".

Avem, deci, 2 armonii, una externă, a elementelor prozodice (uşor de studiat) şi — alta internă („fundul lucrurilor"). Dar, logic, ce *nu* este extern *trebuie* să fie intern; deci intern este tot ce nu este prozodic-extern ? Lămurească-se asupră-le d. T. V. şi deie-ne răspunsul d-sale, pentru ca atunci să avem şi noi prilejul de-a reveni.

Se continuă aşa : Eminescu a fost şi el „inovator *prozodic"* (ca Chenier, Tieck, Klopistock, Platen, Lenau). însă (prea exclusiv) „farmecul muzical al poeziei sale nu trebuie căutat în varietatea *ritmurilor* şi în combinarea lor". Deci *nu* prozodia eminesciană dă farmecul. „Armonia eminesciană este de altă calitate."

De ce calitate va fi ?

Istoriceşte: Calitatea începe.să apară „abia după şirul poeziilor din *Familia",* ea este „armonia *internă,* de firea căreia nu ne putem apropia decît *pe căi cu totul diferite".*

Care-s căile ? Şi prin ce diferă unele de altele ? Sau ele, de armonie ? Lămurească-se d. T.V. etc.

Aşadar, formele prozodice *nu* sînt temei de farmec. S-a mai spus. „Există, însă, şi o altă formă, *internă* şi coincidentă cu principiul adînc al inspiraţiei, cu sentimentul de viaţă care l-a urmărit pe poet."

Ce să înţelegem aici sub sentiment de viaţă ? Ceva statornic ? Ori ceva de moment ? Ca, de ex., trecerea-n armonia unei poezii a legănării pe apa unui lac. (Cazul există la Goethe î) Ce-i inspiraţia, ce este *aici* inspiraţia ? Este (mai la vale) *„centrul* inspiraţiei ?" Şi despre acest ,.centru" am asculta bucuros ceva.

Urmează, însă, şi o precizare : „Armonia internă, *despre care e vorba aci, deşi este un fenomen muzical, nu este un fenomen sonor".* Deci, fără sonor, ce *mai* este ? Este şi „ecoul în straturile difuze ale *cenesteziei".* Cenestezia cui ? A cititorului.

Dar parcă se urmărea procesul intern al creaţiei !

Deşi vagul expunerilor ne-ndeamnă a cere mereu lămuriri care nu ni se dau, golul rămîne gol; şi, deodată, de la elementul sonor şi muzical se trece la *„semnificaţia ideala'* a armoniei. Aceasta este o chestie „mult mai posibilă şi mai uşoară".

Istoriceşte: Aici se iveşte un contrast. Anteriorii (în ordinea d-lui T.V.) Alexandreseu, Alecsandri, Eliade, Cîrlova, I. Văcărescu, s-au ocupat de: civilizaţie, viitor, progres şi latinitate, ca optimişti ; le-ajungea... prozodia ! Eminescu nu se va mai orienta *niciodată* „către viitor şi civilizaţie", ci către „trecut şi basm", se va ocupa cu „eternitatea viziunii statice şi eleatice a vieţii", se va „opune" civilizaţiei, va fi „anticivilizator iu".

Aceasta să fi fost *toată* idealitatea lui Eminescu ? *Cui afirmă aşa ceva îi putem spune că este foarte departe de momentul de-a fi înţeles structura lui Eminescu.* Şi cea mai simplă biografie citită atent îl poate convinge pe d. T.V. despre netemeinicia afirmaţiunilor citate.

Capitolul ce-l raportez nu este, deci, numai vag ci uneori şi fals. Totuşi, înainte.

„Armonia eminesciană nu este decît expresia *muzicală* a unei desfaceri din rigorile civilizaţiei şi ale raţiunii; un fel de reîntoarcere în fluxul lucrurilor înainte de diferenţierea şi închegarea lor."

Adică : o primitivizare a ideilor, cu efect muzical-poetic ?!

„Poetul însuşi nu o[1] aude decît în stările crepusculare ale minţii", în „aromeala clipelor", care precedă pierderea conştiinţei în „extaz", în „acompaniamentul supremei odihne în *moarte"* — toate „momente muzicale" (?) asociate cu „diminuări ale conştiinţei de sine".

[1] Armonia nu o aude... (nota Gh. B.-D.).

Dar toate acestea (mult mai puțin „crepusculare“* decît le crede d. T.V.) ce-au a face cu idealitatea civilizatorie, sau anticivilizatorie şi cu reacționarismul cuitural-poliric ?!

în sfîrşit, mai urcăm o culme : Există şi un raport între muzicalitatea lui Eminescu şi a universului, a lumii. Citez tex.ual :

„Murmurul vocalelor latine, sunetul buciumului, aîntecul greierului şi al izvorului, glasul frunzişului sînt (astfel) numai sunete izolate şi oarecum simbolice ale unei armonii mai ample, a muzicii lumii, percepute cdată cu desfacerea persoanei şi cu înaintarea ei spre moarte. Armonia eminesciană, în întregimea ei, es'e deci independentă de toate aceste glasuri. Ea este *mai degrabă* echivalentul muzical al întregii inspirații eminesciene, a exotismului, a naturismului, a reacționarismului său şi de aceea *felul ei adevărat* nu ni se poate destăinui atunci cînd o privim ca pe un fenomen sonor izolat, ci *numai* cînd o considerăm în totalitatea tendințelor reale din care se întrețese."

Cine ştie acum *exact* ce este, după d. T.V., armonia poetică, armonia eminesciană ? îl rcg să-mi spună şi mie !

II

La *galimatias-ul* de mai sus adaug o mică picanterie, care nu-i şade chiar bine d-lui T.V.

Relativ la muzicalitatea liricei : „notează odată *Schiller* observînd în ce fel decurge la el *procesul creației",* scrie d. T.V.

Fr. Nietzsche *(Die Geburt der Tragodie)* (ed. 1917, p. 41) zisese : *„Ueber den Prozess seines Dichtens hat uns Schiller durch eine ihm selbst unerklärliche, doch nicht bedenkleich scheinende psychologische Beobachtung Licht ge~ bracht".*

Cît citează Nietzsche din Schiller *atît* citează şi d. T.V. Anume :

„Percepția mea este mai întîi fără obiect clar şi definitiv.“	*„Die Empfindung ist bei mir anfangs ohne bestimmten und klaren Gegenstand; dieser bildet sich erst spater"*
„O anumită stare de suflet muzicală îl anticipează şi produce în mine ideea poetica"	*„Eine gewisse musikalische Empfindung geht vorher, und auf diese folgt bei mir erst die poetische Idee."*

D-1 T.V. traduce *ne precis:* Schiller fusese clar.

La d. T.V. urmează apoi că din Schiller reiese o „transpunere în plan *simbolic* şi rațional a sugestiei muzicale" ; iar mai la vale se afirmă că armonia eminesciană este „un fel de reîntoarcere în fluxul lucrurilor înainte de diferențierea şi închegarea lor" ; şi mai la vale se repetează că armonia aceea, că sunetele ei sînt „oarecum *simbolice,* ale unei armonii mai ample a *muzicii lumii".*

Mai clar vorbise şi Nietzsche despre muzică şi lume, zieînd, de ex. : „Das Volkslied aber gibt uns zu allernächst als *musikalischer Weltspiegel". „Der Weltsymbolik* der Musik ist eben deshalb mit der Sprache auf keine Weise erschopfend, beizukommen." „Die Wahrhaft dionysische Musik tritt uns als ein solcher allgemeiner Spiegel des Weltwillens gegeniiber."

Cu ei ațele din Nietzsche am ajuns, însă, la Schopenhauer, care nu a cunoscut textul lui Schiller, a cărui idee fundamentală sună aşa: *(Wille,* drittes Buch, § 52) : „Die Musik ist also keineswegs das Abbild der Ideen, sondern das *Abbild des Willens selbst".*

Pentru ce d. T. Vianu s-a oprit la Nietzsche, pentru *ce* n-a trecut la izvorul acestuia, la Schopenhauer, nu ne interesează, clarificat rămîne faptul că în capitolul său d. T.V. *s-a inspirat* din Nietzsche, pe care a-l fi citat nu ar fi fost deloc neonorabil. Frumos ar mai fi fost ca şi la d-sa să apară claritatea din cei doi poetici filozofi germani.

De sfîrşit să-1 trimetem pe d. T.V. la izvorul *prim,* la Schiller. Textul citat din Schiller de Nietzsche, iar din Nietzsche de d. T.V. se află într-o scrisoare către Goethe, datată *Jena, 18 Martie 1796*[1]. Cetind acest *Briefwechsel,* şi înainte, şi înapoi, d. T.V. se va încredința că la Schiller, în

[1] Vezi *Briefwechsel zwischen Schiller und Goethe,* ediția Muncker, Cotta, voi. I, p. 166 (nota Gh. B.-D).

procesul de creaţiune, era vorba şi despre alte lucruri mult mai importante decît muzicalitatea transportată graţios la Eminescu...[1]

Gh. Bogdan-Duică

Cluj, 12 oct. 1930

(Din : *Cele trei Crişuri,* Oradea, an. XI, sept.—oct. 1930.. p. 111—112.)

Atacurilor lui Bogdan-Duică şi ale altor reprezentanţi ai poziţiei îngust-biografisite apărute mai ales în Buletinul *Mihai Eminescu,* Tudor Vianu le răspunde cu superioara sa detaşare într-un articol din *Gîndirea* pe care îl reproducem integral.

„Poezia lui Eminescu" şi d-l G. Bogdan-Duică

Cartea mea despre *Poezia lui Eminescu* a trezit unele comentarii, printre care acum în urmă acele ale d4ui G. Bogdan-Duică, în două articole din revista *Mihai Eminescu* din Cernăuţi (anul II, 1931, 4). Dar pe cîtă vreme primirea rezervată în mod general scrierii mele a fost mai degrabă bună, comentariile d-lui Gh. Bogdan-Duică exprimă îndoieli esenţiale asupra valorii ei.

Mărturisesc că articolele d-lui G.B.-D. nu m-ati surprins deloc şi că le aşteptam cu o linişte deplină. Pornind la opera de caracterizare a poeziei lui M. Eminescu, am simţit nevoia să indic, chiar în prefaţa scrierii mele, ceea ce a ţinut în loc pînă acum opera acestei caracterizări, şi anume imensa puzderie de inutile informaţii biografice, pentru a căror strîngere au fost confiscate chiar forţele cele mai active ale ştiinţei noastre literare. Dl. G.B.-D. s-a recunoscut în această observaţie. De mulţi ani de zile domnia-sa desfăşură o întinsă activitate pentru a scoate la lumină tot ce poate contribui la întregirea unei biografii a lui Eminescu,

[1] Am fi obligaţi la oarecare recunoştinţă, dacă d. T. V, ar alege o poezie de Eminescu şi ne-ar comenta-o *întreaga,* aplieîndu-i *toate* punctele sale de vedere, *toată* „teoria" sa despre armonie. Hic Rhodus ! în acest chip s-ar lămuri şi publicului, căruia d-sa- i s-a adresat, *terminologia* ce-o întrebuinţează ; pentru că d-sa, tînăr filozof, ştie^ bine de ce importanţă este a cunoaşte înţelesurile unice, raţionate, limitate ale termenilor filozofici (nota Gh. B.-D.).

condus de convingerea că în cunoştinţa împrejurărilor vieţii stă explicaţia cea mai bună a operei poetului. Dar cu toate că sîrguinţă d-lui G.B.-D. a fost mare şi nedezminţită, domnia-sa n-a izbutit să ne dea pînă acum nici dorita interpretare a poeziei eminesciene, nici măcar biografia poetului. Acest insucces sau chiar numai această lungă amînare fără speranţă trezesc neapărat bănuiala că aglomerarea detaliului a sufocat pe cercetător şi că numărătoarea conştiincioasă a copacilor îl împiedică să mai vadă pădurea.

D-l. G.B.-D. caută, în unul din articolele pe care binevoieşte a mi le consacra, să salveze punctul de vedere al metodei sale. Nu-l voi urma însă pe drumul acestor discuţii teoretice, căci eu declar că sînt gata să primesc şi punctul său de vedere, cu condiţia însă ca el să se dovedească eficace rn vreun fel oarecare. Iată însă dovada care întîrzie, căci iată cum,, după atîta timp, dl. G.B.-D. continuă să publice toate bileţelele pe care Eminescu le-a scris sau le-a primit vreodată, însemnările incoherente din vremea bolii sale şi atîtea atac detalii fără nici un interes. în adevăr, în ce fel înţelegerea poeziei lui Eminescu va cîştiga în urma faptului că dl. G.B.-D. publică biletul cu conţinutul următor :

„Amice dragă, la scrisoarea d-lui I. D. Ionescu poţi răspunde că din partea Primarului din Constanţa n-am primit nimic. Mulţumindu-ţi de ştirea dată, te îmbrăţişez ca al tău vechi amic.

Botoşani, 9 decembrie 1887

M. Eminescu"

întrucît critica literară se va simţi mai luminată aflînd că, pe o filă oarecare, Eminescu a scris, în timpul bolii sale, cuvintele fără legătură : *Apostolul nostru este Pavel — Rohert Mayer — Tyndall — Lanessan — Goethe* etc. ?

în ce măsură înţelesul operei eminesciene ne va apărea mai clar, aflînd că pe cînd se afla la Viena, Eminescu a primit, cu data de 12. I. 1870, o convocare Ia una din şedinţele „României June", pe care cercetătorul nostru o reproduce întocmai ?

Publicarea tuturor acestor bagatele constituie o imensă pierdere de timp. Mi se pare deci că aveam dreptate cînd în prefaţa scrierii mele spuneam, cu referire la cercetări ca cele

de mai sus, ca ele „multiplică zadarnicul cu inutilul". Această afirmație o mențin și acum și chiar după explicațiile teoretice ale d-lui B.G.-D.

Dreptatea cere însă să spunem că dl. G. B.-D. încearcă uneori și o interpretare a materialului său. Iată însă atunci ce devine poezia lui Eminescu. Vă aduceți desigur aminte de încîntăr<oarea elegie erotică *Floare albastra.* Penrru a o înțelege mai bine, pentru a pătrunde mai adînc în mișcarea sentimentului care o însuflețește, aflați de la dl, B.-D. că „floarea albastră" nu-i altcineva decît „iubita de la Ipotești" și că „de la 1866 cînd a căutat-o întîia oară pe iubita de la Ipotești pînă la 1873 (aprilie), cînd s-a publicat *Floarea albastra,* sînt numai vreo șapte ani, timp în care o fată atît de dulce, frumoasă, îndrăzneață, cîară-n voințe să nu *poată* fi uitată".

Dl. B.-D. crede desigur că astfel de *explicații* sînt mai utile și fără îndoială mai serioase decît *ipotezele* mele. Iată în adevăr la ce se reduce esența criticii pe care mi-o aduce dl. B.-D.! Procedmd cu o minuție care și-a dat roadele și în alte lucrări literare, domnia-sa numără de cîte ori cuvântul *poate* revine în scrierea mea, găsind că acest cuvînt se repetă de prea multe ori. Dl. B.-D. ar dori exterminarea lui *poate* din dicționar, pentru a-l înlocui pe toată linia cu *sigur.* Pentru acest scop, onoratul meu contrazicător socotește că se află în posesiunea mijloacelor de rigoare, pe care le și aplică, atunci cînd tălmăcește simbolul „floarei albastre", nu ca pe „dorul orientat către trecut", despre care cu atîta lipsa de competință vorbisem eu, ci în mod foarte precis ca pe „iubita din Ipotești", la care Eminescu se va fi gîndit timp de șapte ani întocmai, de la 1866 pînă în aprilie 1873...

Nu voi insista însă mai mult asupra unor lucruri care ar putea face pe cititorii noștri să creadă că glumim, cînd atitudinea noastră față de poezia lui Eminescu ar dori să rămînă numai plină de seriozitate și respect. O ultimă explicație este însă necesară. Cuvîntul *poate,* întîlnit uneori în scrierea mea, ar fi trebuit să fie pentru dl. B.-D. semnul unei rezerve care își are valoarea ei în împrejurarea unei teme atît de gingașe ca interpretarea operei unui mare poet liric. Am întrebuințat cuvîntul *poate* ori de cîte ori, tratînd problema unui izvor sau a unei influențe, trebuia să las loc presupunerii că lucrurile s-au putut întîmplă și altfel. Cine mă poate în adevăr asigura că în momentul precis cînd Eminescu așternea versurile bucății *Amorul unei marmure,* în amintirea lui răsuna mitul lui Pygmalion? Desigur că nimeni, nici chiar spiritul atît de eliberat de scepticism al d-lui B.-D., încît prezența *Floar.ei albastre* în volumul de poezii al lui Eminescu dovedește pentru d-sa că poetul s-a gîndir șapte ani la iubita lui din Ipotești.

Cuvîntul *poate,* întîlnit uneori în lucrarea mea, este deci. simbolul unei atitudini care îmi pare că se confundă cu aceea a științei în genere, niciodată sigură că experiențe ulterioare nu vor modifica afirmațiile sale prezente. Cuvîntul *poate* este semnul unei măsuri a spiritului, de care ar fi avut nevoie și dogmatismul plin de naivitate al d-lui G.B.-D.

*

Terminasem de redactat aceste rînduri, cînd un cunoscut îmi semnalează o altă dare de seamă pe care dl. G.B.-D. o consacră lucrării mele *(Cele trei Crișuri,* XI, 9—10). Vești alarmante mă anunță chiar că seria articolelor d-lui B.-D. se găsește la începutul ei și că autorul lor ține deci să abunde în propriul său sens. Ce aflăm, așadar, din noua critică a d-lui B.-D.? Domnia-sa constată că n-a înțeles nimic din capitolul scrierii mele, consacrat *Armoniei eminesciene,* și mă provoacă să-1 ajut, acolo unde puterile sale se recunosc insuficiente. Cum însă am scris o dată tot ce gîndesc despre „armonia eminesciană" și mi-e cu neputință să scriu aceleași lucruri a doua oară și pentru uzul personal al d-lui B.-D., declar că în ce mă privește discuția rămîne fără obiect.

Dar pentru că, după cum am regretul să constat, dl. G.B.-D. se dovedeșe nu numai ca un contrazicător teoretic al lucrării mele, dar ca un adversar plin de pasiune al ei, obiecțiile pe care le aduce cărții se dublează, de data aceasta, cu unele învinuiri adresate autorului. Folosind un procedeu tipic și tradițional, d-l G.B.-D. pune la îndoială bunele mele intenții, atunci cînd socotește că citatul din Schiller, pe care îl folosesc o dată, nu l-aș fi cunoscut decît din paginile lui Nietzsche. Dl. G.B.-D. crede astfel că *Nașterea Tragediei* îmi este un text mai familiar decît corespondența lui Schiller cu Goethe. (Celui dintîi dintre aceștia i-am consacrat, de altfel, o teză de doctorat și împrejurarea — cine știe — poate să

mă fi pus în contact şi cu opera lui.) Dar cum o astfel de dovadă era greu de făcut, dl. B.-D. crede că se poate mulţumi şi cu o simplă insinuaţie, la fel cu aceea care, constatând o analogie de expresie între textul criticat şi acela al lui Nietzsche, îl face să vorbească de o „mică picanterie" a paginilor mele. Expresia dulce şi în aparenţă nevinovată pe care dl. B.-D. o întrebuinţează are desigur rolul şi — fără îndoială — meritul să atenueze calitatea procedeelor folosite, dar ea completează cum nu se poate mai bine fizionomia totală a criticii istorice şi erudite.

(Din : *Gîndirea,* X, dec. (1930), no. 12, p. 476—477).

în campania sa G. Bogdan-Duică este acompaniat prin note avînd un ton de-a dreptul suburban, publicate în acelaşi buletin *Mihai Eminescu* şi semnate de Leca Morariu. Iată o „mostră" intitulată *Pripă filozofică (Mihai Eminescu,* an. II, 1931, nr. 5, p. 64) ; iritaţia lui Leca Morariu este prilejuită de lectura recenziei citate a lui N. Bagdasar : „Regretăm că pînă şi domnul N. Bagdasar *(Revista de filozofie,* 1930, nr. 3) se adaugă turmei nichiforo-crainiccşti care se prosternă în osanele faţă de diletantul în ale literaturii Tudor Vianu..."

Poezia lui Eminescu nu este scutită de adversităţi nici după încheierea acestei polemici. într-un articol intitulat *Clasicismul lui Eminescu (Gîndirea,* an. XIII, nr. 8, dec. 1934, p. 352—356), N. I. Herescu pune în discuţie interpretarea lui Vianu referitoare la expresiile eminesciene „farmec dureros", „dureros de dulce" etc. : „... domnul Tudor Vianu socoteşte toate aceste expresii o categorie sentimentală romantică. Nu tot aceeaşi poate fi şi opinia unui filolog clasic. [...] Expresia eminesciană «dureros de dulce» din *Oda în metru antic* nu poate fi socotită «o categorie sentimentală romantică» (cum crede domnul Vianu) din moment ce ea se întîlneşte în formule aproape identice la scriitori antici, greci şi latini, din care am amintit trei : Sappho, Posseidippos, Catul..."

La aceasta Vianu răspunde cu O *punere la punct despre Eminescu (Gîndirea,* an. XIV, nr. 1, ian. 1935, p. 46—47) :

„în studiul meu despre *Poezia lui Eminescu* (Colecţia «Gîndirea», Ed. Cartea Românească, 1930) am arătat că unul din sentimentele cele mai caracteristice pentru marele nostru liric este acela care asociază expresia voluptăţii cu a

durerii. în sprijinul acestei afirmaţii, am spicuit în versurile lui Eminescu numeroase expresii din această categorie : *fioros de dulce, durerea mea cea dulce, dulce jale, ucigător de dulci* etc, etc. Astfel de asociaţii antitetice între expresia voluptăţii şi a durerii sînt însă foarte numeroase în poeziile romanticilor germani, ale unui Tieck sau Novalis, de pildă, citiţi desigur de bunul cunoscător al literaturii germane care era Eminescu, încît apropierea lor de poetul nostru se impunea de la sine. «Voluptatea în durere» mi s-a părut a fi o categorie sentimentală romantică şi studiul meu căuta să găsească motivele pentru care romanticii puteau dovedi afinitate pentru astfel de sentimente complexe şi contradictorii.

Iată însă că acum în urmă dl. N. I. Herescu afirmă într-un articol din *Gîndirea* (decembrie 1934) că asociaţia «dureros de dulce» nu coboară din sfera romantică, ci din clasicismul antic, de vreme ce ea se găseşte la Sappho, Posseidipos, Catul. «Nu se poate afirma cu precizie, scrie dl. Herescu, de la care anume dintre poeţii antici o va fi luat Eminescu dar... toate probabilităţile arată, ca inspiratoare (aşa cum crede dl. Papacostea), pe poeta Sappho, inventatoarea metrului de care se foloseşte Eminescu.»

Adaosurile d-lui Herescu în discuţie schimbă însă termenii problemei, aşa cum am creat-o eu încă de acum patru ani. Căci eu nu afirmasem că Eminescu a împrumutat motivul său, pe cînd dl. Herescu face tocmai acest lucru, crezînd a găsi în Sappho modelul bănuit. Eu mă mulţumisem să constat o simplă înrudire de motive, provenită din faptul că atît Eminescu cît şi germanii amintiţi sînt poeţi romantici. Aş fi putut desigur afirma şi mai mult, considerînd cît de familiarizat era Eminescu cu literatura germană. Dacă m-am oprit însă să ajung la această concluzie, împrejurarea provine din scrupulul metodic, indicat în primele pagini ale scrierii mele, după care «stabilirea unui izvor literar presupune constatarea unei analogii de motiv, împerecheată cu dovada că poetul l-a cunoscut dintr-un text anumit».

Iată însă tocmai elementul care ni se pare că lipseşte argumentării d-lui Herescu, dovada că Eminescu va fi citit pe Sappho, Posseidipos sau Catul. Se poate apoi tăgădui caracterul romantic al «voluptăţii în durere», numai pentru motivul că expresia ei se găseşte în poeţii clasici ? O astfel de obiecţie mi-a făcut mai demult şi răposatul Bogdan-Duică,

însă cu o atitudine atît de nepotrivită în patima ei, încît m-am simțit atunci dispensat de a-i răspunde. Sînt deci mulțumit că rîndurile prietenului Herescu îmi dau ocaziunea să revin. Trebuie deci arătat că prezența motivului «voluptății în durere» la cîțiva autori vechi nu legitimează refuzul de a-l recunoaște ca ceva specific poeților romantici, unde el nu se găsește numai sporadic, ci extrem de frecvent, încadrîndu-se în întregul lor fel de a simți. Evident, o cultură completă cum este aceea greco-romană, care a gîndit toate ideile și a notat toate sentimentele, a trebuit să dea și peste «voluptatea de durere». întrebarea este însă dacă anticii au speculat acest sentiment, cu aceeași stăruință cu care au făcut-o romanticii moderni. Iar răspunsul nu poate fi decît unul singur : anticii au cunoscut «volupta'ea în durere», dar numai romanticii au bătut din ea o monedă cu întinsă valoare de circulație. De ce dar socotește bunul meu prieten și distinsul filolog clasic că Eminescu s-a adresat unor izvoare atît de îndepărtate, cînd înrîurirea unor modele care îi erau așa de bine cunoscute și la care motivul în discuție revine într-o enormă densitate, este o ip«oteză care se impune cu energie ? Cunosc zelul specialiștilor de a anexa în favoarea domeniului lor un număr cît mai mare de probleme și deși am arătat printre cei dintîi cît datorește Eminescu culturii clasice, socotesc totuși că în chestiunea particulară care ne preocupă, apropierile de clasici alcătuiesc un simplu exces al erudiției."

Destinul receptării *Poeziei lui Eminescu* nu se încheie aici. în anul 1934 apare primul volum al monografiei lui G. Călinescu (G. Călinescu, *Opera lui Mihai Eminescu,* I, Buc, Editura Fundațiilor, 1934), în care anumite idei din cartea lui Vianu sînt citate incorect și interpretate denaturat. Criticile orale ale lui Vianu la adresa acestui procedeu ajung la urechile lui A1. Rosetti, care își exprimă tot oral dezacordul cu obiecțiile aduse de către Vianu lui G. Călinescu. Dorind să-și lămurească atitudinea, Tudor Vianu îi adresează lui A1. Rosetti o scrisoare, din care reproducem cîteva fragmente :

„Sînt informat, iubite domnule Rosetti, că obiecțiile mele relative la *Opera lui Eminescu,* voi. I, ultima carte a lui Călinescu, te-au nemulțumit și, poate, chiar impacientat. Țin să precizez din capul locului că nu fac parte din acele spirite amarnice care formulează judecăți aspre în toate împrejurările și în toate condițiile. Rezerva este pentru mine o atitudine cu mult mai naturală și nimeni nu a avut să se plîngă în ce mă privește de depășirea ei. [...] Nădăjduiesc în tot cazul că exprimările mele orale și exclusiv intime nu vor nemulțumii pe niște prieteni, de la care credeam că pot aștepta puțină atenție și simpatie. [...] îmi iau îngăduința de a-ți înfățișa aici piesele «procesului», rugîndu-te să le examinezi cu răbdare, [..-l Asupra cuprinsului de idei al *Luceafărului* se ocupă Călinescu între p. 58—73. După ce înlătură interpretările cîtorva autori rămași nenumiți, Călinescu ajunge la concluzia că interpretarea care se găsește conservată de Eminescu însuși, într-una din notele sale manuscrise, este cea mai bună. [...]

Mai există însă undeva părerea că față de atîtea ipoteze ale comentatorilor săi, Em'nescu însuși atinge înțelesul adevărat al poeziei sale ? Da ! Această părere este clar exprimată de subsemnatul în *Poezia lui Eminescu,* p. 109—110, în următorii termeni : «într-o notă pe marginea uneia dintre variantele *Luceafărului,* rămasă în colecția de manuscrise a Academiei Române, Eminescu ne-a tălmăcit el însuși înțelesul poemei sale. în descrierea unui voiaj în țările române etc, etc. (urmează întreaga notă citată mai sus)... Această limpede însemnare ne ferește de greșeala de a atribui poetului *Luceafărului* cine știe ce intenții tainice și neguroase, cînd poetul însuși s-a declarat atît de răspicat» etc

Nu este așa că este clar ? Călinescu ajunge la aceeași concluzie ca autorul *Poeziei lui Eminescu,* propria interpretare a poetului este cea mai bună. Cu toate acestea, deși acordul celor doi este perfect și ar fi putut fi revelat de acel care a scris mai tîrziu, Călinescu, în dorința de a-și afirma ideea cu o putere cu atît mai mare, cu cît s-ar fi ridicat triumfătoare peste mai multe obstacole, crede că poate trece printre victimele criticii sale și pe autorul *Poeziei lui Eminescu.*

Astfel la p. 59, după ce amintește în chip impersonal și disprețuitor : «unul spune așa... altul spune altfel», ajunge să noteze : «Altul vede în Luceafăr un numen păgîn, pe Neptun stăpînind fundul apelor, demon aquatic cu vrăji venerice.» Dar cine să fie acest «altul» ? Este tot autorul *Poeziei lui Eminescu,* încă o dată citat și rezumat cu reacredință. în adevăr, în cartea subsemnatului se spune la

p. 128 că pentru caracterizarea Luceafărului, Eminescu întrebuințează atributele mitologice ale lui Neptun şi că în genere poema foloseşte un material de imagini împrumutat păgînismului. Această precizare era cu atît mai importantă cu cît, puțin înainte de apariția cărții mele, Radu Dragnea (în *Gîndirea)* încercase să lege poema ilui Eminescu de sfera de reprezentări a teologiei creştine. Era deci nevoie de o punere la punct, prin relevarea ideii că inspirația lui Eminescu se mişcă mai degrabă în sfera de simboluri a clasicismului. Aceasta nu înseamnă însă nicidecum că eu am susținut vreodată enormitatea că Luceafărul este alegoria lui Neptun. Mersul ideilor mele e cu totul altul. El urmăreşte în ce chip Luceafărul se împleteşte cu întreaga tematică a eroticei eminesciene, pentru a ajunge în cele din urmă la aceeaşi concluzie pe care o găseşte şi Călinescu patru ani imai tîrziu.

întreb încă o dată : este aceasta corect ? Este corect să deformezi ideile unui cercetător anterior pentru a avea cîştig de cauză ? Este corect să-1 persiflezi, cînd în realitate eşti de aceeaşi părere cu el ? Acesta este un procedeu uşor cînd necitîndu-1 în termenii lui proprii poți să-i atribui orice. Dar este corect ?

Iată, iubite domnule Rosetti, într-un rezumat succint obiecțiile pe care le aveam de făcut cărții lui Călinescu în parte atingătoare cu propriile mele cercetări. N-aş fi făcut această întîmpinare, în mijlocul lucrărilor pe care le întreprind în acest moment şi care m-au absorbit grozav, dacă n-aş avea o deosebită considerație pentru opiniile d-tale şi o foarte vie afecțiune pentru d-ta personal. *Poezia lui Eminescu* mi-a adus multe necazuri. Ea mi^a atras atacurile reiterate ale lui Bogdan-Duică, alimentate de o rea-credință, de o vulgaritate inventivă şi fabuloasă, de o intenție vădit calomnioasă, cărora nu le-am rezistat decît cu robusta mea putere de a dispreţui. Ea mi-a provocat amărăciunea de a revedea pe G. Ibrăileanu şi tot cercul *Vieţii româneşti,* al cărei colaborator credincios am fost multă vreme, stînd indiferenți față de aceste atacuri, negăsind să spună nici un cuvînt în apărarea cărții şi a persoanei mele. Ea mi-a adus acum în urmă durerea de a mă vedea nesocotit şi falsificat în cartea unui prieten. Trebuie oare ca ea să-mi rezerve şi deziluzia de a primi ecoul impacientelor unui alt amic de la care puteam totuşi cere avantajul unei discuții serioase ?"

(Din Tudor Vianu : *Corespondență* «Ediție îngrijită, studiu introductiv, note, tabel cronologic de Henri Zalis», Editura Minerva, Buc, 1970, p. 179—183.)

Iată conținutul integral al recenziei lui Şerban Cioculescu din *Adevărul,* nr. 14286, din 25 iulie 1930 ; deşi lapidară, ni se pare că ea spune cele mai multe şi mai exacte lucruri despre *Poezia lui Eminescu* şi contribuția pe care studiul lui Tudor Vianu îl aducea în eminescologie.

Tudor Vianu; „Poezia lui Eminescu" [1]

D. Tudor Vianu, conferențiar de estetică la Facultatea de litere şi filozofie din Bucureşti, e un eseist de frunte, care îmbină şi contopeşte minunat cultura filozofică germană cu spiritul mediteranian. D-sa a avut ideea norocoasă să adune la un loc sase studii despre poezia lui Eminescu, într-adevăr unitare şi organice.

Ultimii ani ne-au dat un număr considerabil de studii, opuri şi opuscule eminesciene, care au îngroşat literatura crescută de patru decenii, pe mormîntul sacru al poetului.

Trebuie să spunem aceasta limpede. Eminescu s-a cutremurat anticipativ de această literatură, pe care o prevedea. Versurile respective sînt prea bine cunoscute. Valoarea comentatorilor, în majoritate, a justificat temerile Luceafărului.

Totuşi, se anunță vremuri mai bune, oricât de tardive, pentru înțelegerea genialului poet. Faza biografică a studiilor eminesciene, sperăm, s-a încheiat. A sosit, în sfîrşit, perioada cea bună, a cercetării intrinsece. D. Tudor Vianu duce foarte departe cunoaşterea lăuntrică a operei iui Eminescu. Deşi operația greoaie a editărilor critice tărăgăneşte încă — termenul e foarte urît dar plastic şi adevărat — d-sa uneşte cunoaşterea istoriografică cu aceea mai gingaşă, care este intuiția artistică.

Am avut plăcerea, cu totul rară şi sărbătorească, de a constata că ingrata metodă a criticii de izvoare e mînuită de d. Vianu cu o suavă măiestrie. în concurență, de altfel

[1] Colecția ,,Gîndirea", Cartea Românească, 1930 (nota Ş.C.).

neafişată, cu alţi tehnicieni încercaţi, d-sa rezolvă, dintr-o dată, spinoase controverse, în mod luminos şi definitiv.

Cultura d-sale, filozofică şi literară, i-a uşurat apropieri multiple şi diverse, lărgind orizontul foarte strîmt în care se închideau, înaintea sa, exclusiv, unele izvoare de inspiraţie care reduceau adesea pe Eminescu la rolul de versificator al unei anumite concepţii filozofice, sau de tălmăcitor şi introducător al unei anumite note literare.

Eminescu al d-lui Vianu e Eminescu cel autentic, şi anume capul încăpător şi luminos, de cultură universală, şi sensibilitatea complexă, pe nedrept îngrădite unui text sau context pedant „descoperite" de cutare sau cutare comentator.

Astfel, d. Tudor Vianu stabileşte cu fineţe unele izvoare sau cel puţin coincidenţe ale primei inspiraţii eminesciene de origine franceză şi le atribuie cu deosebită pătrundere ambianţei lirice franceze, pe atunci predominante în poezia contemporană. Influenţa romantismului german se face simţită în lirica lui Eminescu după perioada studiilor sale universitare, şi va fi o cucerire personală a poetului român.

O distincţie importantă stabilită de d. Vianu ne arată că influenţa lui Schopenhauer a fost mult mai întinsă decît se credea şi că nuanţele presupuse stoice nu au fost decît infiltraţii schopenhauriene. Pe de altă parte, d-sa dovedeşte că anumite nuanţe de simţire filozofică eminesciană, care se atribuiau maestrului german, sînt de origine antică, întrucît Eminescu urmase cursurile lui Zeller, filozof specialist în filozofie elină, şi îşi însuşise temeinice cunoştinţe în această direcţie.

Mai departe, d-sa indică doveditor că „dorul nemărginit" şi „farmecul dureros" al lui Eminescu nu sînt decît „voinţa" lui Schopenhauer şi aspiraţia metafizică, în acelaşi timp, „Sensucht"-ul şi „Wehnut"-ul poeziei romantice germane. D-sa a scris, despre voluptatea în suferinţă, cele mai frumoase şi documentare pagini din volum, cu referinţele complete la lirica germană romantică.

Tematica eminesciană pesimistă şi naturistă, armonia eminesciană şi semnificaţia *Luceafărului* au fost tratate de d. Vianu cu aceeaşi siguranţă şi stăpînire. Paginile consa erate izvoarelor *Luceafărului* şi, îndeosebi, poemei în sine, sînt de toată frumuseţea şi concludente, totdeodată*

Poezia lui Eminescu este o carte ce trebuie citită, ca cea mai bună uvertură la „opera" lui Eminescu.

Atitudinea şi formele eului în lirica lui Eminescu

Apărut în: *Revista Fundaţiilor,* an. VI, ni. 7, iulie 1939, p. 56—65. în volum : *Figuri şi forme literare,* Casa Şcoalelor, Buc, 1946, p. 51—61 ; postum — în *Studii de literatură română,* Editura didactică şi pedagogică, Buc, 1965. p. 303—309 ; în *Scriitori români,* Editura Minerva, Buc, 1970 (Ediţie îngrijită de Cornelia Botez. Antologie, prefaţă şi note de Pompiliu Mareea), voi. I, p. 268—280.

Reproducem textul din volumul *Figuri şi forme literare.*

Despre modalitatea critică a lui Tudor Vianu, Al. Piru în *Naţiunea,* an. I, nr. 73, 1946, p. 2, afirmă următoarele :

„...Un capitol al antropologiei modeme i se pare esteticianului şi critica literară. Tot Wilheîm Dilthey a atras pentru prima dată atenţia că opera literară e «produsul unei experienţe fundamentale, a unei întîlniri semnificative cu lumea», omul fiind şi el «un creator de mituri, făptura care dă lumii un sens», «o structură metafizică, luminînd dintr-o anumită perspectivă înţelesul total al lumii». Acestea sînt motivele pentru care d. Tudor Vianu împărtăşeşte o filozofic activistă, cerînd în critică înţelegere, «acte de simpatie cornprehensivă», şi «aprofundare a sensului metafizic al operelor».

în articolele de exegeză e vizibila mai ales căutarea unei metode. Astfel criticul studiază *Atitudinea şi formele eului în lirica lui Eminescu* folosind schemele lui Wilhelm Scherer (Ichlyrik, Maskenlyrik şi Rolleniyrik)...".

Recenzentul scrie în încheierea articolului său subliniind caracteristici unanim relevate ale scrisului lui T. Vianu : „...într-o epocă de dezorientare, ca aceasta prin care trecem, ele [studiile lui T.V., n. n.] aduc contribuţii serioase şi sistematice în vederea delimitării exacte a domeniului literaturii, recomandîndu-se de la sine tuturor iubitorilor de idei".

Structura motivului în poezia lui Eminescu: „O, m am a"...

Apărut în *Preocupări literare,* an. VII, nr. 5, mai 1942, p. 209—220. în volum : *Figuri şi forme literare,* Casa Şcoalelor, Buc, 1946, p. 62—68 ; postum — în *Studii de literatură română,* Editura didactică şi pedagogică, Buc, 1965, p. 310—321 ; în *Scriitori români,* Editura Minerva, Buc, 1970 (Ediţie îngrijită de Cornelia Botez. Antologie, prefaţă şi tabel cronologic de Pompiliu Mareea), voi. I, p. 281—301.

Reproducem textul din volumul *Figuri şi forme literare.*

Alexandru Macedonski

A apărut sub formă de prefaţă la ediţia A1. Macedonski, *Opere,* voi. I—IV, ediţie critică cu studii introductive, note şi variante de Tudor Vianu. Fundaţia pentru literatură şi artă, Buc, 1939—1947. în periodice apar anterior ediţiei critice Macedonski două fragmente: *Portretul lui Macedonski,* în *Universul literar,* an. XLVII, nr. 42, 3 dec. 1938, p. 1—3 şi *Uinversul moral al lui Macedonski,* în *Ramuri,* an. XXXI, nr. 1—2, ian.—febr. 1939, p. 1—5. Ca studiu unitar, apare în *Studii de literatură română,* Editura didactică şi pedagogică, Buc, 1965, p. 359—442. Reprodus în volumul *Scriitori români,* Editura Minerva, Buc, 1970 (Ediţie îngrijită de Cornelia Botez. Antologie, prefaţă şi tabel cronologic de Pompiliu Mareea), voi. II, p. 330—483.

Reproducem textul după *Studii de literatură română,* 1965, volum apărut postum, în care acest studiu poartă menţiunea „revăzut".

Ediţia realizată de Tudor Vianu, ca şi studiile sale introductive, au suscitat numeroase comentarii în presa vremii. Spicuim câteva dintre acestea.

Sub titlul *Macedonski reabilitat,* Pompiliu Constantinescu scrie în *Spectacolul,* an. I, nr. 3, 1939, p. 7—8 :

„Cuvîntul nu mi se pare deloc impropriu, cînd e vorba de reeditarea unui poet de frunte, a cărui operă abia acum se poate spune că va intra în circulaţie. Căci gloria lui Macedonski, atîta cîtă e, aparţine postumităţii; cunoscut de un cerc de admiratori, în valoarea lui de poet, exaltat de discipoli, dar ignorat de mare public sau rău văzut, dintr-o veche tradiţie oficială, cântăreţul *Nopţilor* va înceta să mai tie un obiect de controversă, de cele mai multe ori în afara literaturii. Se cuvine ca figura lui să fie integrată în momentul firesc de evoluţie .a poeziei noastre, adică imediat după Eminescu.

Cultura noastră are unele ciudăţenii, de care trebuie să ne dezbărăm : iubeşte uneori substituirile de valori, în locul celor adevărate. Aşa s-a întîmplat şi cu lirica macedonskiană, umbrită, atîta vreme, de Vlahuţă, pe care oficialitatea şi gustul ei mediocru pentru poezie l-au socotit drept urmaş al iui Eminescu ; în realitate era numai un imitator, vulgarizînd o sensibilitate mai mult în elementele ei psihologice decît de artă. Ediţia critică de *Opere,* inaugurată cu volumul de *Poezii,* poartă girul seriozităţii d-lui Tudor Vianu. Precedată de o preţioasă biografie şi de un interesant studiu, în care umbrele şi luminile omului şi operei sînt cu justeţe şi înţelegere îmbinate, viaţa şi poezia macedonskiană, se poate spune fără greş că, pentru prima dată, ni se înfăţişează *sine ira et studio.* Clarvederea şi măsura d-lui Vianu erau parcă predestinate să fie cumpănă, într-o reabilitare restituită psihologiei omului şi idealului său artistic. Cu atît mai potrivită ni se pare intervenţia criticului şi editorului, cu cît a trăit, în ultimii ani ai vieţii lui triste şi izolate, alături de poet, martor al crepusculului său resemnat. Dar asemenea soarelui în declin, spiritul macedonskian şi-a trimis ultimele lui raze de aur, să încălzească inima şi mintea unui fin preţuitor ; e ceea ce d. Vianu izbuteşte să scoată în lumină, depănînd firele de argint ale unei opere, e drept, foarte inegală, dar străbătută de mari avînturi...".

Cităm aproape integral recenzia lui D. Karnabatt, apărută în *Decalogul,* an. IV, nr. 92, 1939, p. 4—5. Recenzia, foarte elogioasă, insistă asupra însemnătăţii istorico-literare a ediţiei Macedonski alcătuite de Vianu, precum şi a studiului său:

„...volumul se deschide cu un substanţial şi judicios studiu critic, datorit d-lui Tudor Vianu, şi se închide cu note şi variante — documente foarte interesante, nu numai din punctul de vedere al bibliografiei, ci şi al psihologiei şi criticii literare pentru acei care vor să studieze geneza şi evoluţia poeziei lui A1. Macedonski.

Acest volum umple un mare gol în literatura română modernă, constituind în acelaşi timp, în el însuşi, un act de dreptare literară făcută talentului şi memoriei lui Al. Macedonski, la care colaborează cu o comunicativă convingere, simţ critic şi talent studiul critic introductiv al d-lui Tudor Vianu.

Opera literară a lui Al. Macedonski a dispărut de mult din circulaţie. Generaţia actuală nu are de unde să cunoască mei ce a soris Al. Macedonski, nici personalitatea lui, nici destinul şi rosturile 'lui în literatura românească.

Această generaţie — in afară de cei care au cercetat rafturile Academiei Române — nu poate cunoaşte pe Al. Macedonski, decît din spusele unuia şi altuia, din amintiri confuze, de cele mai multe ori interesate, din legende şi clevetiri.

D-l Tudor Vianu, prin această ediţie, pune sub ochii actualei generaţii — şi viitorimei — tot ceea ce este mai caracteristic, şi mai semnificativ, mai reuşit, deseori reuşit pînă la perfecţie absolută, din vasta, multipla şi variata operă a marelui poet, a marelui scriitor care a fost Al. Macedonski.

Conştiincioasa lucrare a d-lui Tudor Vianu redă literaturii româneşti o bogăţie ignorată, socotită ca şi pierdută, scoţînd din aluviunile uitării o comoară de nestemate.

Studiul introductiv al d-lui Tudor Vianu este, după cîte ştim, întîiul studiu obiectiv, călăuzit deopotrivă de sentimentul dreptăţii literare ca şi de scrupul critic consacrat personalităţii şi operei lui Al. Macedonski.

Această ediţie face din toate punctele de vedere, cinste d-lui Tudor Vianu..."

Iată cum salută Vladimir Streinu, cu prilejul apariţiei primului volum al ediţiei Macedonski, demersul critic al lui Tudor Vianu *(Viaţa românească,* an. XXXI, nr. 4, 1939, p. 68—72) :

„Dacă Maiorescu ar fi scris biografii şi dacă, mai cu seamă, s-ar fi încălzit omeneşte de soarta poeţilor pe care îi respingea, am avea desigur modelul cercetării pe care d. Tudor Vianu a consacrat-o de curînd vieţii lui Alexandru Macedonski. Cu mare linişte şi putere de concentrare, ni s-a evocat astfel un destin de om şi poet cum literatura noastră nu cunoaşte altul mai fără pace şi mai răspîndit..." (p. 68).

Cu prilejul apariţiei celui de al doilea volum, VI. Streinu revine cu o cronică literară publicată în *Timpul,* an. IV, nr. 1038, 23 martie 1940, p. 2, din care cităm cîteva fragmente :

„Amintim cititorilor că d. Tudor Vianu, retipărind anul trecut poeziile lui Macedonski într-o antologie foarte cuprinzătoare, a împlinit faţă de poet o datorie care devenise de mult a tuturora, cîţî ne ocupăm cu studiul literaturii noastre. Citind acel volum, ne-am putut da seama, între altele, că Macedonski a suferit din partea istoriei literare un tratament nedrept. Această injustiţie, care a fost o realitate, credem a se fi corectat prin repunerea operei lui poetice de către d. Vianu în discuţia criticii contemporane. Fie că poezia a fost primită cu căldură, fie — cu vechi ostilităţi, un fapt este sigur : orice istorie literară serioasă va trebui în viitor să ţină seamă de unele concluzii critice şi istoriograf iee, la care a ajuns autorul ultimei ediţii ; şi pe drept cuvînt, de îndată ce Macedonski este, în afară de poetul atîtor bucăţi antologice, singura rădăcină românească a poeziei noastre moderne.

Dar ediţia d-lui Vianu a fost proiectată în patru mari volume. După volumul masiv de poezii alese, iată al doilea, aproape tot atît de masiv, consacrat activităţii dramatice macedonskiene. Va urma un al treilea rezervat prozei beletristice şi, în sfîrşit, al patrulea va cuprinde critica şi eseistica poetului. Ediţia, se înţelege aşadar, e plănuită să scoată în lumină nu numai pe un poet neluat în seamă îndeajuns, dar pe un mare creator nedreptăţit, care a obţinut rezultate remarcabile în patru direcţii literare deosebite.

De pe acum putem spune că d. Tudor Vianu a adus operei poetice a lui Macedonski un plus apreciabil de consideraţie ; rămîne să vedem, deşi în bună parte îi cunoaştem restul operei, dacă vom fi obligaţi, la încheierea ediţiei întregi, să primim întocmai ideea care ar trebui să-i susţină cele patru mari volume.

Deocamdată ne aflăm numai în faţa volumului de lucrări teatrale. Observăm că, faţă de retipărirea poeziilor după criteriul antologic, activitatea dramatică s-a bucurat de altă consideraţie din partea editorului. Căci, în timp ce primul volum e alcătuit pe bază de «poezii alese», al doilea îmbrăţişează fără distincţie toată producţia teatrală a lui Macedonski. Găsim astfel în el : *Iadeş, Unchiaşul Sărăcie, Romeo*

şi Julieta, Cuza-Vodă, Saul, Moartea lui Dante, Le Fou? şi, adiţional : *Gemenii, 3 Decemvrie, Fragment din „Medeea". [...]*

Nici d. Tudor Vianu, în *Introducere,* nu acordă un preţ deosebit acestei activităţi; abia dacă putem extrage din studiul d-sale cîteva afirmaţii critice, cum ar fi aceea privitoare la traducerea lui Shakespeare : «Este absolut sigur că din toate traducerile în versuri din Shakespeare, dăruite limbii noastre pînă azi, tot aceea a lui Macedonski are valoarea poetică cea miai mare» sau cea privitoare la *Le Fou ? :* «Două decenii mai înainte ca prin *Şase personaje în căutarea unui autor* sau prin *Henric IV* Pirandello să fi devenit celebru, un scriitor român plin de îndrăzneală în concepţiile sale descoperă în dialectica eului o mină nouă a inspiraţiei literare».

Cea mai mare parte a *Introducerii* o ocupă consideraţiile prin care portretul psihologic al poetului, înfăţişat de d. Vianu în prezentarea critică a volumului de poezii, este încă o dată pus în vedere sau, mai bine-zis, este luat drept centru în care converg mişcări dramatice. Se înţelege, interesul pe care îl trezeşte criticul este totdeauna viu şi susţinut de asociaţii a căror arie largă nu o dată a dovedit-o d. Vianu. [...]

Se poate spune, aşadar, că studiul d-lui Vianu e mai interesant decît o bună parte din lucrările dramatice pe care le comentează. Căci, în afară de stăpînirea unei limbi romaneşti curate (mai curată decît în poezii, Macedonski însuşi declarînd a fi urmărit îndeosebi efecte de limbă în *Unchiaşul Sărăcie),* în anumite traduceri, şi în afară de invenţiunea din *Le Fou?,* teatrul lui Macedonski nu se recomandă prin altceva.[...]

Prin urmare d. Tudor Vianu ne înfăţişează acum activitatea teatrală a lui Macedonski şi îi rezervă un volum întreg «văzînd _ stăruinţa preocupării acordate de poet acestui gen literar». Ca tip de ediţie, lucrarea d-lui Vianu ne-a bucurat, observînd că s-a putut dispensa de «variantele» textului, deşi sînt anunţate pe copertă. Motivul special este că, unele texte fiind inedite, ca *Moartea lui Dante* şi *Le Fou?,* iar altele «publicate o singură dată sau republicate cu mici schimbări fără însemnătate», cum sînt celelalte, variantele ar fi fost inutile.

Ne pare bine că începutul s-a făcut. în adevăr, ceea ce este mai fără semnificaţie într-o ediţie critică, sînt mormanele acelea de pilitură cărturărească, în care, dacă «dar» a fost înlocuit, pentru cine ştie ce motive, cu «însă», lucrul devine numaidecît menţionabil ; e o variantă ! N-am întîlnit pînă acum decît rareori o ediţie critică românească în care să se introducă oarecare măsură în această recoltă finală de nimicuri, care nu avansează pe cititor mai niciodată în cunoaşterea autorului comentat.

De aceea, d. Tudor Vianu, pentru *Introducerea* la acest nou volum, în care intuiţia critică operează întotdeauna just cînd e vorba de formulat judecăţi de valoare, fiind întovărăşită de bogate şi sugestive asociaţii, ca şi pentru înlăturarea nesemnificativelor variante, care îngreuiază lucrările de acest fel, se cuvine, fără nici o reţinere, a fi felicitat."

Un amplu articol *(Menţiuni critice: Alexandru Macedonski, „Opere",* I. *Poezii, ediţie critică de Tudor Vianu, Editura Fundaţiei pentru literatură şi artă „Regele Carol II")* semnează Perpessicius în *România,* an. II, nr. 357, 29 mai Î939, p. 2. Cităm fragmente :

„...întîiul compact volum, din seria de patru, in care d. Tudor Vianu şi-a propus să prezinte lamura creaţiunii literare a lui Alex. Macedonski, este, pe lîngă actul de continuă veneraţie a discipolului, şi un categoric şi elocvent act de justiţie. Poate că, mai la urma urmei, unul deriva din altul, şi că actele de reparaţiune numai atunci sînt fecunde şi hotărîtoare cînd sînt dictate de iubire. Minuţioasele şi revelatoarele studii cu care d. Tudor Vianu însoţeşte vastul florilegiu din opera poetică a lui Macedonski confirmă întru totul aceasta. Pentru întîia oară, cele ce se citesc nu sînt simple ghirlande de hîrtie, din acelea cu care se împodobesc victimele expiatorii, dar documente de umanitate, ce explică şi reabilitează pe unul din cei mai disputaţi dintre scriitorii noştri contemporani.

De altminteri, întreagă această ediţie, gîndul de la care porneşte şi spiritul în care e realizată, mărturisesc limpede intenţia de a sluji acestei reparaţiuni postume. De aceea, înainte de a trece la substanţa însăşi a volumului şi a studiilor ce-l încadrează, să ne oprim o clipă la una din observaţiile, una din legile, ar fi mai drept să spunem, lucrărilor de acest fel, pe care d. Tudor Vianu o expune cu obişnuita d-sale putere de convingere. Două sînt pricinile pentru care Macedonski n-ar fi putut fi prezentat altminteri de cum o

iacc d. Tudor Vianu. Tipărirea integrală a unui autor răspunde, într-un fel, şi imaginii ce s-a statornicit despre dînsui, în conştiinţa cititorilor. Cînd imaginea aceasta e «incompletă şi desfigurată», cum aşa de just remarcă editorul, cînd Macedonski continuă să fie «admirat cu fanatism de unii şi necunoscut sau contestat de alţii», cînd opera lui, cu un cuvînt, a rămas şi pînă astăzi «obiectul unui pasionat litigiu literar», se înţelege că se cuveneau mai întîi create condiţiile celei mai favorabile iniţieri, care nu poate fi alta decît a metodei antologice. Cu atît mai mult — şi este cea de a doua pricină — cu cît opera lui Macedonski, o spune d. Tudor Vianu şi e şi părerea familiarilor acestei opere, este una din cele mai inegale. (în ce măsură, acum, inegalitatea aceasta e rezultatul uneia din cele mai prelungite longevităţi literare şi care sînt condiţiile pentru ca un autor să nu piardă nimic, ba dimpotrivă, de pe urma inegalităţilor operei sale — iată chestiuni cu care ne vom întîlni la capitolul respectiv.)

Dar actul de reparaţiune, despre care am vorbit şi pe care-l realizează această magnifică ediţie selectată a poeziilor lui Macedonski, priveşte, deopotrivă, opera şi omul. în timp ce, însă, pentru operă, se cereau umbrite anume scăderi, pentru om, dimpotrivă, ele se cuveneau dezvăluire, puse în lumină, aduse la bară pentru ca procesul să fie scutit de verice surpriză sau revelaţiune a părţii adverse. Şi, întru aceasta, d. Tudor Vianu a procedat cu cea mai înaltă înţelepciune. Procesul de reabilitare morală ce d-sa întreprinde în documentatele sale studii introductive nu Iasă nici o piesă a dosarului neutilizată. Că uneori, cum e şi firesc, interpretarea acestor piese pare puţin subiectivă, că gravitatea unora e atenuată, că, mai ales (şi e marele d-sale merit), aduce înţelegere şi compasiune, acolo unde s-a cheltuit atîta sarcasm şi prigoană, acestea sînt toate numai spre lauda apărătorului, pe care dificultăţile, nu-l sperie.

Şi totuşi, cată să spunem că, prezentată numai ca atare, pledoaria d-lui Tudor Vianu e dezavantajată. în fond, mai presus de absolvire, pe d-sa îl interesează justificarea unora din manifestările caracterului lui Alexandru Macedonski, explicarea pînă la un punct a acestui caracter însuşi. Neconformist, apraxic, «în dezacord cu timpul său», ca să întrebuinţăm excelenţa formulă cu care Gide defineşte pe scriitorul ideal ; mai mult de unul din scriitorii veacurilor a fost astfel, şi Macedonski nu s-a depărtat niciodată de la această linie de conduită. Ceea ce supără, într-o măsură oarecare, îa estetul acesta, îndrăgostit de armonie, este statornicirea în atitudini ce, şi atunci, cu atît mai mult astăzi, apar: uneîc drept capricii, cele mai multe drept excese ale unui temperament nefericit. Acest temperament, dimpreună cu variabilele lui, îl urmăreşte d. Tudor Vianu şi încearcă să-i surprindă, cu toate proteicele lui ipostaze, unitatea. Fire independentă şi militantă, Alexandru Macedonski datorează această trăsătură a sufletului său ascendenţii tatălui său, generalul Macedonski, a cărui carieră biograful o înfăţişează în detaliile, ca şi în pitorescul lor. Dar d. Tudor Vianu urcă şi mai mult şi, cel dinţii, d-sa publică acte de o importanţă capitală pentru limpezirea unor întregi compartimente genealogice. [...]

Lăsînd, aşadar, cititorului plăcerea de a pătrunde pe drumuri sigure, în tovărăşia celui mai sigur dintre călăuze, să ne oprim la unul din momentele dureroase ale acestei vieţi, Ia acela care a stîrnit atîta valvă şi care i-a impus, nu numai un temporar exil din ţară, dar şi o adevărată ostracizare morală : la epigrama împotriva lui Eminescu. Dacă este adevărat că sub unghiul eternităţii şi în zarea acelor cîmpii elizee, în care ne place să vedem preumblîndu-se umbrele celor ieşiţi din viaţă, duşmăniile se vor fi stins şi poeţii vor fi încheiat acel armistiţiu, pe care viaţa li l-a refuzat, aici, pe pămînt, destinele lor continuă să fie opuse şi opera istoriografilor departe încă de a putea fi uşurată. D. Tudor Vianu dezbate pe larg această chestiune şi detaliile cu care o însoţeşte sînt din cele mai preţioase.

Dar aşa cum şi d-sa remarcă, situaţia colecţiilor de ziare, în singura bibliotecă utilizabilă, aceea a Academiei, lasă nenumărate lacune în opera de documentare. în ziua în care se va fi reconstituit, pagină cu pagină şi rînd cu rînd, cronica acestei inimiciţii reciproce, abia atunci se vor fi lămurit şi temeiurile şi circumstanţele ce au dus la agravarea raporturilor dintre cei doi poeţi. Să nu fi fost, într-o oarecare măsură, una din pricini, şi patimile politice, în slujba cărora amîndoi poeţii aduceau temperamente de luptători, de polemişti, ba chiar şi de pamfletari ? încercările lui Macedonski, pe de altă parte, de a se apropia de Maiorescu, trebuiesc şi ele adîncite. O scenă, ca aceea pe care o povesteşte d. Tudor Vianu (pag. XLIV) a şedinţei de la «Junimea», în

care Macedonski şi-a citit *Noaptea de noiembrie,* se cuvine şi. ea reluată, confruntată şi cu ake mărturii şi pusă în adevărata ei lumină, detaliile de astăzi nefiind întru totul concludente. (în treacăt, să semnalăm o greşeală de tipar: nu în *Direcţia noua,* care data din 1872, dar în *Poeţi şi critici,* de la 1886, una din cele mai febrile perioade ale ecourilor eminesciene, se situează rîndurile cu care Maiorescu subestima pe Macedonski şinl răstignea între Scrob şi Aricesciu Ieşirea olimpianului se cuvine şi ea justificată.)

Desigur că toate aceste puneri la punct, al căror ceas n-a sosit încă, interesează înainte de toate istoria. Greşeala lui Macedonski, căci greşeală a fost, e de mult prescrisă. Şi totuşi, ca şi noi, mai mult de unul din cititori se va întreba, de-a lungul pateticelor pagini în care d. Tudor Vianu îşi urmează pe sinuoase cărări eroul, pentru ce Macedonski a lăsat să-i scape singurul prilej cînd putea nu numai să facă sa i se uite rătăcirea de o clipă, dar chiar să fie răsplătit cu iubire. Pentru ce, adică, Ia moartea lui Eminescu, nu s-a auzit defel glasul lui Macedonski ? Şi întrebarea nu e chiar atît de gratuită, pe cît s-ar părea. Căci tot din studiul d-lui Vianu aflăm de scrisoarea cu care Macedonski tînguia trecerea la cele vecinice a lui Caragiale, a lui Caragiale împotriva căruia dusese campania de denigrare din 1901. O campanie cu muk mai vinovată chiar decît aceea a lui Caion. Rîndurile din 1912 sînt ale unui cavaler îngenunchind, după toate legile ordinului, la picioarele victimei. Mai mult chiar: distincţiile ce d. Tudor Vianu le face între invidie şi ciudă, definiţia orgoliului, de care a fost stăpînit, tot timpul, Macedonski, întreg pasajul, de către sfîrşitul biografiei, ce s-ar cuveni reprodus, pentru căldura şi discreţia lui cumpănită, toate acestea conving şi arată că omul nu era un satanic şi că inima lui păstra şi iubirii un loc de taină. De ce, din locul acela, n-a vorbit Macedonski şi la moartea lui Eminescu ?

Iată cu adevărat o enigmă, în justificarea căreia orgoliul nu mai are ce căuta. Din fericire, nu e însă unica enigmă din viaţa şi din opera lui Alexandru Macedonski."

Se cuvine a fi citat articolul lui I. E. Torouţiii, intitulat *Al. Macedonski-Tudor Vianu-M. Eminescu,* apărut în *Convorbiri literare,* an. LXXII, nr. 3, 1939, p. 339—351, care priveşte defavorabil întreprinderea critică a lui Tudor Vianu, din punctul de vedere al unui şovinism inacceptabil şi al unui tradiţionalism îngust şi ridicol :

„...dacă tehnica exterioară a operelor lui Al. Macedonski, precum şi a întregii serii de «Scriitori români contemporani» răspunde cu demnitate cerinţelor civilizate ale tiparului, în schimb editorul spiritual — d-l Tudor Vianu — va fi nevoit să întîmpine unele obiecţiuni şi împreună cu d-sa să reflecteze şi alţii asupra esenţei lor.[...]

O integrare a poetului în fenomenul românesc autentic, originar şi original şi permanent, este atît de imposibilă, cît de uşor se realizează sincronizatorul în «cel puţin patru curente literare» (T.V., pg. CIX), curente la modă, trecătoare însă ca oricare modă : romantism, naturalism, simbolism, parnasianism...[...]

Dacă judecata se rezumă :la această simplistă compartimentare, cu spaţiu şi orizont infinit pentru moderniştii Iui Ovid Densusianu, recunoscători ai paternităţii curentului în Al. Macedonski, faţă de cealaltă serie «din dualismul liric românesc», a lui Eminescu, «a reflexivilor confiscaţi de tumultul şi neliniştile vieţii interioare», în continuare concludentă mai puţin «iubitori de artă şi viaţă» şi poate chiar închişi «universului sensibil», dacă acesta este verdictul în judecată, atunci ce rost mai are punerea pe rol a procesului epigramei şi perinderea mărturiilor, faptelor, polemicilor, cu o inestetică dezinvoltură ? «în sfîrşit — continuă autorul introducerii, pe zece pagini mari, developarea procesului — în anul 1883 culminează şi lupta care se desfăşura de o bucată de vreme între Macedonski, de o parte, *Convorbirile literare* şi Eminescu de alta.» Dacă nu-s exagerări, atunci afirmaţii necontrolate; cînd e vorba să implice în proces pe Duiliu Zamfireseu, cînd are nevoie de piese pentru apărarea lui Al. Macedonski, autorul găseşte tot ce-i trebuie în arhiva poetului, iar în sprijinul Iui Eminescu nu află nimic, deşi «se pare că acesta (Al. Macedonski.) a devenit ţinta atacurilor lui Eminescu, în 1882. Dar colecţia *Timpului* pe acest an... se găseşte descompletată în depozitele Academiei Române» (T.V,. pg. XLIII). Atunci n-ar fi mai prudent să nu i se pară d-lui Tudor Vianu ? Cît despre «eulminarea în 1883» a luptei «care se desfăşura de o bucată de vreme între Macedonski, de o parte, *Convorbirile literare* şi Eminescu de alta» am da din umeri şi am rămîne uluiţi în faţa unei falsificări,

fără adjectiv şi atribut posibil, dacă asemenea produse ar fi cele dintîi întîlnite între cei plătiţi, nu ca să rişte înfruntare şi eonfruntare.[...]

Penibil afectaţi de asemenea mărunte căutări printre rezidiile maiştrilor care şinau cioplit opera în marmoră, ca să nu cădem în aceeaşi eroare nu vom stărui asupra procesului în sine, care pentru noi ca şi pentru istoria literaturii se închisese de mult cu acea suverană uitare, caracteristică nobleţei superioare a poporului român. Nicăierea, prin istoriile literaturii româneşti, nici chiar atunci cînd ele cuprind studierea amplă a operei lui Macedonski, nu s-a revenit asupra unor versuri p« care nici cei mai ortodoxi eminescieni nu vor să şi le reamintească, rămînînd împăcaţi şi satisfăcuţi cu declaraţia autorului lor, că X este şi rămîne X şi că o anume presă doritoare de scandaluri nu trebuia să substituie pe X cu numele lui Eminescu.

Cărei cauze vrea să servească editorul, în al 50-lea an de la prăbuşirea fizică a lui Eminescu şi în al 56-lea an de la publicarea epigramei, scoaterea la lumină a unui dosar mucegăit şi dat pe drept uitării ? Oricum cei care au avut dreptul şi obligaţia să vegheze o prezentare senină a poetului nu trebuia să admită întunecarea memoriei, prin tîrîrea din nou în discuţie publică a unor întîmplări şi patimi efemere.

Dar semnatarul studiului introductiv n-avea alte mijloace prin care să justifice uitarea lui Al. Macedonski decît deschizînd procesul împotriva naţiunii româneşti ranchinoase, ingrate, care nu ştie nimic din opera lui Macedonski, dar care recitează pe dinafară şi orieînd buclucaşa epigramă.

Este prea evidentă divergenţa ce se produce. Dacă moderniştii sînt ce sînt, şi eminescienii au fost ce vede şi simte d-l Tudor Vianu, o explicare pentru uitarea lui Macedonski trebuia totuşi dată. De aici divergenţa pretinsei ostracizări.[...]

Acest prim act din procesul între autohtonism şi spiritul de imitaţie, din procesul originarităţii şi originalităţii în creaţie, trebuie să formeze punctul de plecare în judecarea şi prezintarea operei lui Al. Macedonski, nu intentarea unui proces de conştiinţă naţiunii româneşti pentru o pretinsă ostracizare.

Dacă d-l Tudor Vianu ar fi voit sau dacă ar fi putut să se înalţe senin peste structurale resentimente şi dacă ar fi luptat să nu se lase biruit de reticenţe, acel prim act trebuia să-l împingă la al doilea act şi să-şi informeze onest cititorii constatînd că : simbolismul, satanismul şi impresionismul s-au demodat acolo unde se născuseră; că o altă serie de alte isme le-a luat locul, iar la noi, cu toată recunoaşterea lui Macedonski ca înaintaş al moderniştilor de gruparea lui Ovid Densusianu, aceasta nu numai că nu i-a ţinut stindardul înălţat, ci a avut de întîmpinat busculada altui «curent literar» de *dernier cri* »şi mai şi : era (la imperfect, şi gramatical şi substanţial) d-l *Eugen Lovinescu,* importator de noutăţi al deceniului care moare. Trecînd naturalismul, simbolismul şi impresionismul în domeniul istoriei, se înfăţişează cu riposta ultimei mode: *expresionismul.* Avertisment tuturora. Şi-şi avea şi d-sa Dominicii, Blecherii şi Tudorii proprii, cfr. *Istoria literaturii contemporane* de domnul Eugen Lovinescu.

Iar în vremea aceea, cînd se reda pământului românesc învelişul în care sălăşluise geniul românismului, talentul reprezentativ în literatura universală, în vremea aceea ucenici credincioşi ca Al. Vlahuţă şi alţii l-au transmis naţiunii prin perioada *«sămănătorismului»* care i-a urmat şi care continuă să apere şi astăzi, după testamentul poetului, «sărăcia şi nevoile şi neamul». Era al doilea act din procesul pe care criticul literar trebuia să-l deschidă şi să aibă curajul a-l judeca. Deci tot între autohtonism şi sincronizare. Dacă, în genera;!, la o prezentare a lui Al. Macedonski este prudent să s* revină la procese, atunci cel susţinut de comentatorul operei, cu vervă, retorism : «mulţi care, cei mai mulţi care... nu ştiu nimic din creaţia lui Macedonski, dar cunosc epigrama»... n-a fost dorit de nimeni şi ou atît mai puţin de însuşi Al. Macedonski, poetul şi nuvelistul.

Capitolul I-iu din *Studiul introductiv* apare documentat şi consistent, deşi multe lucruri sînt arhicunoscute din publicaţii înainte de război. Intrăm în amănunte? Capitolul următor, *«Poete maudit»* — procesul — inutil; finalul se compune din hiperbole rătăcitoare, care, dacă se-nalţă prea sus, plesnesc sub presiunea atmosferei, de se coboară pe pămînt, le înţeapă aricii şi le dezumflă.

în scrisul literaţilor ca şi al oamenilor de ştiinţă adjectivul, prezenţa ori absenţa lui pe lîngă substantiv, îndemînarea care intervine pentru alegerea şi aşezarea lui, trădează

gradul de intuiție al autorului. Gind uneori un substantiv sta singur, produce un efect mai simțit decît dacă i se adaugă un atribut slab sau exagerat prin cuprins. Sînt însă și adjective conștient înlăturate de către unii scriitori. Gopleșiți de năvala anaționalilor, universalistelor, liber-cugetătorilor, a esteticienilor rafinați, cu pretenții peste timpuri și spații, douăzeci de ani în șir, după război, am îndurat în literatura și presă, umilința învinuirii de 48-tism, trubadurism și tradiționalism înapoiat.f...] S-a ajuns, ca pînă și unii dintre cei mai curați ginditori să evite atributul național și să simtă indezirabilitatea epitetului, care ar însemna o provocare.

Dacă pe alt teren epurațiile par mai anevoioase, aici, în cîmpul literaturii, al istoriei și criticii ei, se impune o vigilentă stăruitoare și severă. A scrie istorie propriu-zisă sau istorie literară, cu permanenta grijă de a te feri de atributul etnic și cu abilitate speculativă a-l subordona cercului pretins mai larg și mai viabil din sfera esteticului, sau a-l nesocoti chiar, nu înseamnă a prezenta o lucrare de istorie literară, ci o lucrătură care trebuie să conchidă pentru un «dualism liric», nu însă românesc. Diferențierea și despărțirea sînt binevenite și le acceptăm, fără imixtiunea dualiștilor. Istoria litera'urii românești cunoaște și recunoaște monismul talentului.

Sînt rînduri pe care le scriem nu pentru d-l Tudor Vianu, care studiază așa cum își urmărește instinctiv tema, ci pentru lămurirea cititorilor noștri și pentru a comunica pe această cale celuilalt editor, Fundației pentru literatură și artă «Regele Carol II», convingerea că prezentarea operei lui Macedonski nu trebuia coborîtă în praful și rezidiile vieții omenești, pline de peripeții, suferințe, atacuri și contraatacuri, ci înălțată în seninătatea istoriei, cu rolul ei hotărît să lămurească principiile, pentru care s-a dat o luptă, iar nu mijloacele de care aceasta s-a folosit. «Aberații evidente din știință nu trebuie răspândite nici chiar printr-o combatere documentară» — spune H. Lotze — iar d-l Tudor Vianu procedează exact invers. Aluzia «stihuirilor» împotriva regelui Carol I își avea locul într-o ediție a Fundației «Regele Carol II» ?

Unele fragmente din studiul critic al d-lui Tudor Vianu reamintesc proza precursorului H. Heine : din ce trebuie spune prea puțin sau nimic, din ce nu trebuie, oferă pînă la revărsarea peste marginile vasului. Uneori frumos, altă dată spiritual, totdeauna abil și primejdios, fiindcă poartă eticheta amăgitoare a unui studiu critic și de introducere în opera unuia dintre scriitorii noștri reprezentativi."

Obiecțiile lui I. E. Torouțiu sînt făcute, după cum se vede, de pe pozițiile unui naționalism politic xenofob și ale unui tradiționalism literar de prost-gust, de tip sămănătorist, și, dincolo de întreprinderea lui Tudor Vianu, par a ținti restaurarea „conspirației tăcerii" în jurul numelui și operei lui Al. Macedonski. Am reprodus fragmentar din articolul lui Torouțiu spre a ilustra o opinie care, fără a fi răspîndită în cercurile intelectuale interbelice, nu este lipsită de semnificație pentru calificarea pozițiilor de dreapta împotriva cărora Tudor Vianu a adoptat o atitudine consecventă, vrednică de toată. lauda. E interesant de subliniat că, sobru și discret cum îl cunoaștem, Tudor Vianu a produs iritare și mai mult decît atît în rîndurile reacționarilor literari.

Șerban Cioculescu își intitulează —• semnificativ — cronica din *Revista Fundațiilor regale,* an. VI, nr. 5, 1939, p. 399—414, *Către un nou destin al operei lui Al. Macedonski.* Reproducem mai jos părțile referitoare la munca lui Tudor Vianu ca editor și biograf al poetului (se poate observa cu ușurință că această cronică este — indirect — un răspuns la obiecțiile lui I. E. Torouțiu) :

„Editorul ce avea să-și asume deshumarea operei uitate era totodată chemat să înfățișeze drama omului interior, de sub masca prea adeseori crispată a histrionului. Se cerea o fervoare de simpatie, o îndoită intuiție a omenescului și a fenomenului de artă, dar și nota justă, pentru evitarea entuziasmului global și a hagiografiei. Aceste condiții le-a împlinit cu prisosință d. Tudor Vianu, care frecventase pe poet în ultimii lui ani și colaborase la cel din urmă ciclu al *Literatorului.[...]*

Biograful și comentatorul au corespuns ideal menirii de reabilitare a unei figuri —• manifestată strident în actualitate și transmisă caricatural posterității — și a unei opere fără ecou în vremea ei și pînă astăzi. Cu o căldură cuceritoare ne e înfățișată viața poetului, neascunzîndu-i-se greșelile și principiul interior al neîmpăcării sale cu oamenii și

stările de la noi. Cazul lui Macedonski nu este, prin răsturnare de termeni, transformat într-un proces al culturii noastre, ci restituit ambianței intime a poetului, logicii sale afective, de erou al voinței și al 'Orgoliului, semeț și irascibil, fantase și neprevăzut cu simțul realității. Din adâncirea psihologiei lui Macedonski se desface dramatismul existenței sale, ca o undă emotivă, ce cuprinde pe cititor, cîștigîndu-l pentru totdeauna. Meritul primordial al d-lui Tudor Vianu este, așadar, de a fi înlocuit perspectiva defavorabilă, a marionetei omenești, comic dezarticulată în gest (din care s-au nutrit și notele noastre despre om, neprelucrate portretistic), cu o zare de învăluitoare simpatie, care îi umanizează eroul.

Portretul literar care urmează este de aceeași putere probantă. Eliminînd cu probitate aspectele nerealizate din evoluția poeziei macedonskiene, d. Tudor Vianu stabilește că formația poetului s-a desăvîrșit mai curînd decît se crede, într-adevăr, ea se realizează aproape îndată după publicarea volumului neizbutit de *Poezii* (1882), care va servi de acum înainte ca termen final al încercărilor. Departe de a mai apărea așadar ca un început, *Excelsior* (1895) trebuie socotit, la lumina cronologiei, ca rodul unei împliniri. [...]

Ediția întocmită de d. Tudor Vianu cu un desăvîrșit simț al frumosului, în alegere, îngăduie verificarea strictă a acestei aserțiuni. De aceea nu ne sfiim să-i dăm locul, pentru ca, din confruntarea disocierii, valabilă în generalitatea ei, cu textele, opera poetică a lui Alexandru Macedonski să înfrunte un nou examen, mai nepărtinitor, mai atent.

De bună seamă, lirica macedonskiană, prin ferventa simpatie cu care a fost editată și interpretată, se îndrumează către un nou destin, de dreaptă situare în literatura noastră".

La al treilea volum al ediției Macedonski, Șerban Cioculescu revine în *Ecoul,* an. II, nr. 70, 1944, p. 2, cu o cronică din care cităm :

„Cu devoțiunea pentru operă și om a scriitorului care și-a făcut începuturile în preajma lui Macedonski, dar și cu competență de artist, filolog și critic, d. Tudor Vianu dă din proza meșterului o nouă culegere, într-o excelentă ediție critică. Cartea cuprinde bucăți, fie revizuite de însuși Macedonski, în ultimii săi ani de viață, ca text definitiv, fie în forma îngrijită de autor în *Cartea de aur* (1902), sau în diferite publicații periodice, precum și câteva povestiri în limba franceză. Nu este o prezentare completă a prozei lui Macedonski, deoarece n-au fost retipărite unele încercări de tinerețe, iar din cele de maturitate, au fost provizoriu lăsate la o parte versiunea franceză, *Le Calvaire de Feu* (Paris, Sansot, 1907), ca și cea românească, *Thalassa* (revista *Flacăra,* 1916), a romanului, în care autorul a vrut să dea o «epopee a simțurilor», ca o culminare a întregii sale activități literare, în foarte substanțiala introducere, d. Tudor Vianu expune însă tendințele și valoarea acestei curioase opere, pe care-și propune s-o publice mai tîrziu, în amîndouă redactările. De altfel, cititorii interesați de .toate aspectele operei macedonskiene vor găsi în studiul introductiv al d-lui Tudor Vianu caracterizări definitive ale producerilor din volumul de proză. Transcriem aci titlurile divizionare ale introducerii: 1. *Etape.* 2. *Memorialistica și autobiografie.* 3. *Veleitari și fantaști.* 4. *Amator ruris și amator urbis.* **5.** *Fantezie și sarcasm.* **6.** *Thalassa. 7. Procedee descriptive și narative.* 8. *Cum lucra Macedonski.* Deși rezumarea acestor pagini ne-ar fi pe cît de plăcută, pe atît de folositoare cititorilor exclusivi și cronicii noastre, ne vom abține de la acest comod procedeu, cu credința că vom putea deștepta, în cîțiva din lectorii noștri, dorința de a-l citi pe Macedonski în ediția d-lui Tudor Vianu. într-adevăr, de atîția ani de cînd d-sa se străduiește, cu generozitate și cu temei, să revizuiască opinia publicului cultivat, în favoarea marelui scriitor, putem constata că un notabil reviriment s-a. produs, că numele lui Macedonski a încetat pentru mulți intelectuali de a fi acela al unui ostracizat, că semne de recunoaștere și simpatie încep a se înregistra chiar în cîmpul crHcii tradiționaliste, într-un cuvînt, că ceasul dreptății întregi este apropiat...

...Proza lui Macedonski săvîrșește un proces, după d. Tudor Vianu, oarecum paralel, în direcția expresiei înnoite. în esență, teza d-sale dezvoltată, în introducerea acestui volum, ca și în capitolul închinat autorului, în lucrarea *Arta prozatorilor români* (1941), este justa. Pe de altă parte, prin subtitlul unui fragment din introducere, anume *4. Amator ruris et amator urbis,* d. Tudor Vianu se sesizează de interesul, oarecum egal, pe care-l acorda Macedonski pitorescului rural, ca și celui urban. Aci stă poate nota de senzație a volumului de proză: poetul modernist, în reacțiune contra «realismului popular» al «Junimei», se arată, ca prozator, pe

o poziție mai curînd eclectică, adică deopotrivă de simțitor față de farmecul rustic, ca și de cel citadin..."

Unele rezerve formulează Adrian Marino în cronica la voi. III, apărută în *Viața românească,* an. XXXVII, nr. 3—4, 1945, p. 191—192. Obiecțiile sale se referă aproape exclusiv la procedura şi tehnica editorială a lui Tudor Vianu :

„Nici acest de al treilea volum, nici celelalte tomuri anterioare, în ciuda comentariilor şi a binemeritatelor elogii, nu s-au bucurat pînă acum de nici un fel de discuție serioasă în latura pur tehnică. în direcția Macedonski, recenzenții competenți par a lipsi în cea mai mare parte, colaborarea dintre editor şi critic întîrziind tot mai mult să se producă. Prin factura sa erudită, prin diversitatea şi ineditul obiectivelor sale, ediția de față avea nevoie în primul rînd de o confruntare atentă cu încercările anterioare, informația editorului îndemnînd în acelaşi timp la eventuale corecțiuni sau completări. în realitate, nu s-a întreprins aproape nimic în acest sens, cunoaşterea operei lui Macedonski continuînd să rămînă tot atît de lacunară, pierdută *în* generalitatea eseistică a recenziilor. Pînă la reevaluarea estetică a prozei macedonskiene, cîteva informații, complementare, nu pot fi decît utile, totul constituind o scurtă contribuție documentară, desprinsă dinitr-o investigație ceva mai vastă, fundată pe o altă perspectivă a întregii opere a poetului.

Trebuie să observăm de la început că ediția d-lui Tudor Vianu n-a aspirat deloc la integralitate. Reproducând cu destulă consecvență cuprinsul şi mai ales ordinea *Cărții de aur* (Buc, 1902), singura culegere de proză făcută de poet, volumul de față prezintă totodată şi o serie de omisiuni, unele amintite, altele subînțelese, cîteva trecute de-a dreptul sub tăcere. D-l Tudor Vianu a străbătut un material impunător, a consultat manuscrisele definitive, deosebit de importante, informația folosită fiind din cele mai sigure. Le pot aduce totuşi, în acelaşi timp, şi un număr de precizări suplimentare (cînd a existat vreodată o bibliografie completă?), observațiile noastre decurgînd dintr-un cult macedonskian comun, la care a subscris inițial şi atît de entuziast însuşi editorul.

Dacă netipărirea romanului *Thalassa* este perfect explicabilă, prin economia inițială a volumului, iar producția de tinerețe (în parte amintită la p. IX—X) poate fi eventual

îndepărtată dintr-o ediție substanțială, nereeditarea a două lucrări din epoca de maturitate ne apare mai puțin motivată. Este vorba de schițele: *După perdele (Revista literară,* 1 noiemvrie 1885„ p. 621--624 ; republicată în *Românul /*-terar,* april—mai 1888, p. 82—85) şi *Vrăjitoarea^* din ciclul *Năluci din vechime,* care se află în *Cartea de aur* (p. 252—256), de unde — nu ştim prea bine de ce — n-a mai fost reprodusă. *Vrăjitoarea* a reapărut ulterior şi în revista *Traian Demetrescu* (4 oct. 1909), împreună cu alte şapte schițe şi nuvele publicate de Macedonski la scurte intervale. Activitatea poetului la această revistă a scăpat însă neobservată documentatului editor, după cum n-a fost cunoscută nici colaborarea din 1896 a lui Macedonski Ia *Adevărul ilustrat,* de sub direcția lui C. Miile. Ca şi la *Traian Demetrescu,* poetul retipăreşte în acest loc un număr de opt schițe şi nuvele.

Nu este locul unor referințe mai precise, după cum nu ne pare deloc indicata nici completarea amănunțită a tuturor notelor întovărăşkoare. Aproape la fiecare schiță pot fi aduse întregiri bibliografice substanțiale, pedante în cadrul unei tipărituri obişnuite, indicate însă într-o ediție critică, de structura lucrării de față. Dăm doar două exemple : în afară de trimiterile d-lui-' Vianu, *Palatul fermecat* a fost republicat încă de trei ori *(Observatorul,* 5 august 1903 ,* *Românul,* nr. 129—131, august 1903 ; *Traian Demetrescu,* 13 sept. 1909), iar *Pitarul* de două ori *(Ilustrația neamului nostru,* febr. 1920 ; *Adevărul literar şi artistic,* 6 ian. 1924)...

Ne oprim aci, deşi dovezile s-ar putea înmulți, amintind totodată că trimiterile la volumele *Albine de aur* (Buc., «Viața românească», f.a.) şi *Năluci din vechime* («Pagini alese», Buc, Cartea Rom., f.a.) au fost la fel de sistematic omise. în acelaşi timp, trebuiesc notate şi cele creva traduceri din *Vestea (Ceașca spartă,* după Eugene Guino[1]:, *Cel de pe urmă dintre Abenceraji* etc), trecute în general cu vederea, suspectînd nu mai puțin şi celelalte traduceri aflătoare în *Oltul, Lumina* sau *Vestea,* gazete conduse în mod activ de poet, unde umplea neobosit aproape toate coloanele. Să mai

[1] De fapt, o versiune ulterioară, intitulată *Baba Cloanța,* figurează în ediția lui T. Vianu, voi. III, p. 121.

amintim: — în treacăt — că, în *Adevărul ilustrat* (16 sept. 1896) poate fi găsită o altă schiță *(Baronul Banffy),* îndeajuns de interesantă, iscălită «Mocedo», care ar ridica problema unei eventuale atribuții. în *Cartea de aur* (p. 11) întâlnim de asemenea citate printre operele lui Macedonski şi alte două lucrări, cu totul nemenționate de biografia poetului...

Cu greu am putea spune cărui gen aparțin bucățile *Formele* şi *Un beneficiu* (izvorul este cu totul sumar), obscurul «Discipol», autor al introducerii volumului, nedînd în această privință nici un fel de preciziune. Problema rămîne deschisă, întreg materialul produs de d-l Tudor Vianu îndemnînd mereu la aprofundări, precum şi la mici corecțiuni, de care o lucrare de erudiție are atît de multă nevoie. Perfectibilă în latura strict documentară, completată cu schițele amintite, întregită cu romanul *Thalassa* şi producția de tinerețe, ediția d-lui Tudor Vianu reprezintă deocamdată cel mai serios punct de plecare în cercetarea metodică a prozei macedonskiene. In jungla deasă a operelor poetului, d-l Tudor Vianu a tăiat de pe acum un număr de poteci luminoase, din cele mai folositoare. Pentru viitorul monografist al lui Macedonski acest fapt este de o importanță deosebită...."

La apariția acestei lucrări în volumul *Studii de literatură română,* Edgar Papu remarcă, în recenzia sa din *Gazeta literara,* an. XII, nr. 39 (639), 22 iulie 1965, că studiul despre Macedonski, ca şi cel despre Hasdeu (vezi nota la *B. P. Hasdeu—poetul)* se înscrie într-o „...tendință democratică, de valorificare a tuturor resurselor naționale", adăugind apoi că Tudor Vianu ne-a dat „...un Macedonski pe care l-a scos pentru prima dată din cercul unor aderenți restrînşi şi l-a impus pe cale ştiințifică recunoaşterii unanime de care se bucură astăzi".

Delavrancea

A apărut, sub titlul *Delavrancea. Comemorarea lui Barbu Ştefănescu Delavrancea,* în *Analele Academiei R.P.R.,* voi. VIII, 1958, p. 343—352; şi extras. Postum — în volumul *Studii de literatură română,* Editura didactică şi pedagogică, Buc, 1965, p. 443—452 ; în *Scriitori români,* Editura Minerva, Buc, 1970 (Ediție îngrijită de Cornelia Botez. Antologie, prefață şi tabel cronologic de Pompiliu Mareea), voi. III, p. 35—52.[1]

Reproducem textul din *Analele Academiei R.P.R.,* 1958.

Al. Vlahuță

Apărut în *Viața românească,* an. XI, nr. 9, sept. 1958, p. 77—91. Postum — în volumul : *Studii de literatură română,* Buc, Editura didactică şi pedagogică, 1965, p. 453—468 ; în *Scriitori români,* Editura Minerva, Buc, 1970 (Ediție îngrijită de Cornelia Botez. Antologie, prefață şi tabel cronologic de Pompiliu Mareea), voi. III, p. 5—34.[2]

ADDENDA

O altă culegere Alecsandri...

Reproducem textul din *Sburăiorul,* an. II, nr. 20, 25 sept. 1920, p. 317—319.

Moştenirea lui Odobescu

A apărut în *Gazeta literară,* an. I, nr. 15, 24 ian. 1954, p. 1. în volumul *Literatură universală şi literatură națională,* E.S.P.L.A., Buc, 1956, p. 217—222, de unde reproducem textul.

în jurul peisajului eminescian

Reproducem textul din *Familia,* an. VI, seria III, nr. 3—4, martie—aprilie 1937, p. 31—34.

[1] Notăm că în ediția publicată în 1970 *(Scriitori români)* textul din *Analele Academiei* este indicat ca fiind o *altă* contribuție a lui Tudor Vianu despre B. Şt. Delavrancea, cînd de fapt este identic cu textul reprodus de editori (vezi şi indicele de la sfîrşitul vpl. III al ediției *Scriitori români).*

[2] Consemnăm faptul că în indicele ediției din 1970 *(Scriitori români,* III, p. 512) s-a strecurat o eroare : se considerarea textul de bază al versiunii din *Studii de literatura română* ar fi un articol intitulat *Al. Vlahuță* din *Ideea europeană,* an. I, nr. 24, 30 nov. 1919, p. 2 (v. *Addenda* noastră). De fapt, acest text apare pentru prima oară cu 40 de ani mai tîrziu (v. *supra).*

Cuvînt despre Eminescu

A apărut în *Caiete critice,* nr. 1, 1957, p. 164—177. Postum — în volumul: *Studii de literatura româna.* Editura didactică şi pedagogică, Buc, 1965, p. 289—302. Reproducem textul din *Caiete critice.*

Eminescu în timp

A apărut în *Gazeta literară,* an. VI, nr. 25, 18 iunie 1959, p. 5. în volum: *Jurnal,* E.P.L., Buc, 1961, p. 175—179 ; postum — în *Studii de literatură română,* Editura didactică şi pedagogică, Buc, 1965, p. 322—325. Reproducem după volumul *Jurnal.*

Caragiale în literatura lumii

Apare în *Gazeta literară,* nr. 10, 1962. în volum : *Studii de literatură universală şi comparată,* ediţia a Il-a revăzută şi adăugită. Ed. Academiei R.P.R., Buc, 1963, p. 589—592 ; postium — în *Scriitori români,* Editura Minerva, Buc, 1970 (Ediţie îngrijită de Cornelia Botez. Antologie, prefaţă şi tabel cronologic de Pompiliu Mareea), voi. I, p. 307—315.

Reproducem textul din volumul *Studii de literatură universală şi comparată.*

Despre I. L. Caragiale în perspectivă universală, Tudor Vianu vorbeşte la sesiunea festivă a Academiei R.P.R. şi a Uniunii Scriitorilor, din 1962, consacrată comemorării marelui scriitor român ; un rezumat, al comunicării sale, *Caragiale în literatura universală,* apare în *Gazeta literară,* nr. 23, 7 iunie 1962, p. 2.

în acelaşi an, Tudor Vianu publică în *Viaţa românească,* nr. 6, 1962, p. 7—8, un articol cu titlul *Caragiale de ieri şi de azi,* din care reproducem fragmente ; vorbind despre importanţa mesajului pentru generaţia sa, Vianu scrie :

„Trăim într-o lume devenită limpede pentru noi prin contribuţia operei lui Caragiale. Poate mai mult decit alţi scriitori, ne înzestrase cu puterea de a înţelege critic mediul nostru, viaţa socială a epocii; Crease o galerie de tipuri pe care le recunoşteam îndată, dîndu-le numele propuse de Caragiale."

Vianu se adresează apoi contemporanilor :

„...Tinere al vremii de azi, nu vei putea înţelege ţara veche, dacă nu-l vei citi cu de-amănuntul pe Caragiale. Opera lui este un document extraordinar, prin adevărul ei. Lovinescu, cu care am stat adeseori de vorbă despre toate acestea, era de părere că această operă, atît de legată de epoca ei, va îmbătrîni odată cu schimbarea societăţii. Dar iată că ea concentrează în juru-i un interes cu mult mai general, devine un obiect al cultului unui întreg popor. împrejurarea o explică faptul că nu ne putem înţelege pe noi, în faptele şi ţintele noastre, decît cunoscînd pe acelea cu care a trebuit să luptăm, a trebuit să le cunoaştem limpede şi sa le eliminăm. Caragiale a fost marele tălmăcitor al vremii sale. [...]

Este un om al tîrgului, aşa cum l-au format civilizaţiile acestei părţi a lumii. Este sociabil, volubil, adeseori muşcător. Manevrează ironia şi uneori invectiva. Este un bătrîn al poporului nostru ,* nu ne despărţim, simţindu-l în preajmă, de vechea veselie a poporului. Dar ştim şi melancoliile, ba chiar tristeţile lui răscolitoare, amintirea apăsătoare a începuturilor lui de viaţă, lupta pentru existenţă într-o lume unde a trebuit să vîneze expedientul, teama că suculenta portocală ar putea seca, îndată ce ar atinge-o.

Dar pentru că mai putem, face ceva şi pentru cei dispăruţi de mult, tămăduim rănile vechi, pe ale ţării şi pe ale lui. [...]

Ni-l închipuim deci zăbovind printre noi, observînd ţara nouă şi pe oamenii ei, îndrumaţi astfel pentru că au trecut şi prin critica lui lucidă şi exactă."

Ion Creangă

A apărut în *Gazeta literară,* an. IV, nr. 9, 28 februarie 1957, p. 1 şi 4. în volum: *Jurnal,* E.P.L., Buc, 1961,

p. 252—255. Republicat în *Scriitori români,* Editura Minerva, Buc, 1970 (Ediție îngrijită de Cornelia Botez. Antologie, prefața și tabel cronologic de Pompiliu Mareea), voi. I, p. 302—306.

Revizuire critică

A apărut *în Făclia,* an. I, nr. 8, ianuarie 1916, p. 65—66, de unde reproducem textul.

Acest articol, polemic la adresa lui E. Lovinescu, este poate cea dintîi contribuție critică a lui Tudor Vianu. Este semnificativ faptul că tînărul Tudor Vianu își face debutul critic luînd apărarea maestrului său venerat și iubit, Alexandru Macedonski, la a cărui înțelegere va contribui atît în deceniile următoare.

Alexandru Macedonski ca poet

A apărut în *Flacăra,* an. V, nr. 37, 25 iunie 1916, p. 446—447. Reproducem textul din revistă.

De Al. Macedonski, Tudor Vianu era legat nu numai prin admirația criticului față de un mare poet, ci și cu o caldă relație afectivă, pe care anii n-au atenuat-o. în voi. I al ediției noastre am reprodus două texte memorialistice *(Alexandru Macedonski* — p. 204—212 ; *Amintirea lui Macedonski* — p. 213—217), scrise la distanță de peste trei decenii (1921 și 1954), în care transpare iubirea caldă pentru *omul* Macedonski, adesea neînțeles și nedreptățit.

Ceva despre Mircea Demetriad

Apărut în *Revista Fundațiilor,* an. XI, nr. 9, sept. 1944, p. 628—631. în volum : *Figuri și forme literare,* Casa Școalelor, Buc, 1946, p. 151—155, de unde reproducem textul.

Al. Vlahuță

Reproducem textul din *Ideea europeană,* an. I, nr. 24, 30 nov. 1919, p. 2.

Vlahuță, autor de maxime

A apărut în *Gazeta literară,* an V, nr. 41, 9 oct. 1958 p. 1 și 6. Reproducem textul din revistă.[1]

i La alcătuirea notelor la volumul II și III jde prezentei ediții, ,L £ concursul si Victor Ivanoy, căruia editorii îi aduc pe această cale mulțumirile cuvenite.

INDICE DE NUME [1]

A

[1] Alcătuit de Nadia Lovinescu.

B

C

D

E

F

G

H

1

J

K

L

M

N

O

)

(
i

Q

K

s

Ş

T

Ț

U

V

W

X

Y

Z

CUPRINS

ADDENDA

Lector : MARGARETA FERARU
Tehnoredactor : ELENA CÂLUGÂRU

Apărut 1972. Tiraj 5380 ex. Broşate 4290 ex. Legate 'J' 1090 ex. Hîrtie Scris I AF. 84 de 83 g/m². Format 540X840/16. Coli ed. 47,84. Coli tipar 51,5. A. nr. 7566/1972. C.Z. pentru bibliotecile mari şi mici 859—0.

Tiparul executat sub comanda nr. 20 358 la Combinatul Poligrafic „Casa Scînteii", Piaţa; Scînteii nr. 1
Bucureşti
Republica Socialistă România